حديث الشهر

في الفن والسحر والمسرح :

منذ أيام ، كنت أقرأ — للمرة الثالثة — مقالة للناقد المسرحي الإنجليزي : إيريك بنتلى ، عنوانها : « ما هو المسرح ؟ » .

وبنتلى من أحب نقاد المسرح إلى نفسى ، إن لم يكن أحبهم إلىّ طرًّا ، فهو يجمع إلى سعة الاطلاع ، ميزات : الحب الحقيقى للفن المسرحى ، والحدب عليه ، والانشغال به . وهو إلى هذا ناقد ممارس لما ينقُد ، يخرج المسرحيات بين الحين والحين ، ويراجع آراءه ومعتقداته على ضوء ما تسفر عنه التجربة الحية التى تتعرض لها معلوماته أثناء عملية الإخراج ، لهذا تراه دائماً يغير آراءه ، ويعدّل فيها ، ويحرص على أن يصنع لكل مقالة من مقالاته التاريخ الذى كتبت فيه ، إيماناً منه بأن آراء الإنسان هى كائن حىٌّ متطور ، لا يمكن ولا يجب أن يجمد عند حد .

ويزيد بنتلى من كمّ الخدمة التى يبذلها للمسرح ، فيشرف على أكثر من سلسلة مسرحية تقدم الروائع للناس فى طبعات شعبية رخيصة . والذين تتبعوا سلسلة الكتب التى قدمها للناس من سنوات تحت عنوان « المسرح المعاصر » قد لمسوا ولا ريب مبلغ الجهد الذى بذله كى يضع أمام قراء الإنجليزية مسرحيات عالمية معاصرة كتبت فى عديد من اللغات ، مثل : الفرنسية والروسية والألمانية والإيطالية والإسبانية . كما أن الكتب الهامة التى ألّفها بنتلى ، مثل : « بحثاً عن المسرح » و « الكاتب المسرحى مفكراً » قد أصبحت اليوم من المراجع الهامة لكل من يلتمس الفكرة وراء العروض المسرحية ، ويبحث عن فلسفة تشرح المسرح للناس ، وتعرض تطوراته ، وتنقد هذه التطورات نقداً بانياً موجهاً فى الوقت نفسه .

ولست أقول هذا الكلام على سبيل التعريف بهذا الناقد العلَم ، فليس هنا مجال هذا التعريف ، إنما أقوله تمهيداً لما أنتوى من عرض للآراء الكثيرة المستفزة التى وردت فى مقاله « ما هو المسرح » ؟ والتى تدفعنى إلى أن أقرأها ثم أعيد قراءتها بين الحين والحين .

إن أهم ما يستلفت النظر فى هذه المقالة هو روح التحدى الجرىء الذى يتمشى فى ثناياها . إن بنتلى هنا لا يكتب عن المسرح فقط ، لكنه يدافع بعنف ، بل فى وحشية ، عن نظرته للفن عامة ، والفن المسرحى بوجه خاص ، فى وجه مقاومة عنيفة يلقاها الناقد من خصوم له يعتنقون وجهة نظر مضادة .

ويزيد من عنف هذه المعركة أن بنتلى يقف فى معسكر الأقلية ، وأن أخصامه كثرةٌ من الناس ؛ كثرة ناجحة ، غنية ، لا تملك المال وحسب . بل تملك إلى جواره ما هو أخطر وأفدح أثراً ، وهو رضى غالبية الناس فى بلد يتحدث كثيراً عن رضى الأغلبية ، ويسعى إليه ، ويجتلبه أو يزيفه فى بعض الأحيان — إن لم يجده . هذا البلد هو أمريكا ، حيث يعيش الناقد البريطانى منذ سنوات خلت .

والقضية التى يدافع عنها بنتلى بكل هذا العنف قضية مألوفة ، ولكنها مع ذلك تستعصى على الحل . إن ألْفَتنا لها تنبع من قدمها وتعذر الفصل فيها ، وليس من سهولة هذا الفصل ، ولكن هذا الامتناع وذلك

التأبى عن الحل لا يجعل اهتمام الباحثين بالقضية يفتر قط ، بل لعله يزيد من ذلك الاهتمام وينفخ فيه مزيداً من حياة . أما القضية فهى : الفن : أهو ضرب من اللهو نقطع به الوقت ، أم تراه شيئاً أكبر من هذا خطرا ؟ البحث عن الحقيقة — مثلا — والمعاناة فى هذا البحث ، والفشل فى كثير من الأحيان ، حتى فى ترجمة البحث إلى أشكال فنية خالية من العيوب ؟

وعند بنتلى أن الفن ألم كبير ، وأن هذا الألم ينبع من رغبة الفنان الجاد فى تفهم نفسه واستكناه البيئة المحيطة به، ثم التقدم بتفسير فى لهذا الذى يجده الفنان فى نفسه وفى الناس وفى العالم المحيط . وبهذا المعنى لا يكون الفن قط مجرد رغبة فى تصوير الواقع ، بل يصبح كذلك محاولة من الفنان لتغيير الواقع ، أو فى القليل إعادة ترتيبه بحيث يصبح أقرب الأشياء إلى صورة متكاملة للواقع يراها الفنان فى ذات نفسه ، ويتخذها هدفا ، ويود لو ارتفع إليها الواقع الفعلى . وإذن يكون الفنان فى رأى بنتلى مصوراً وهادياً ومبشراً ونبيا . يكون — كما نقول فى الاصطلاح اليومى — قائداً فكرياً ، وداعيا .

وبنتلى يرى أن هذا الحمل الثقيل الذى يضعه على كاهل الفنان الجاد، ليس بدعاً فى الأشياء ، فهو قد كان دائماً من نصيب ذلك الفنان . والناقد البريطانى يعلم بفداحة العبء ، ويعرف أيضاً أن حمله والنهوض به ليس أمراً متاحاً لكل الفنانين الجادين . بل إنه ليس ميسرا على الدوام للفنان الجاد الواحد . ولكن هذا لا يغير من طبيعة المشكلة لدى بنتلى . فإن المشكلة عنده لا تكمن فى سهولة النهوض بالعبء أو تعذره ، لكن فى أن هذا الحمل ، وهذا الحمل الشاق بالذات ، هو الشىء الوحيد الذى يجدر بالفن أن يعالج القيام به . أما ما عدا هذا ، فلهو ومضيعة للوقت .

وهنا قد يبدو لك أن تسأل : أى طراز فى الناس هذا الناقد إيريك بنتلى ؟ أهو رجل جهم ، كئيب الطلعة ، يعشق الألم ، ويدير ظهره للذة متعمداً ؟ وأى بأس فى أن نطلب اللذة إلى العمل الفنى ، وبأى حق يخرج الناقد أولئك الذين يمتعوننا ويرفهون عنا من عداد الفنانين ؟

وجواب بنتلى على كل هذه الأسئلة جواب واحد ، صريح ، وإن كان يزيد المشكلة تركيباً ، ولا يقربنا كثيراً من الحل . إنه يقول : إن العمل الفنى الجاد لا ينفى اللذة قط ، لكنه يرتفع بها . فبدلا من أن تكون لذة عابرة تأتينا من أيسر السبل ، كأن يدغدغ الكاتب أعصابنا ، أو يستثير فينا إحساسات أولية ، أو يتملق تحيزاتنا لأنفسنا وللناس ، نراه يفعل شيئاً آخر ، قد يكون مخالفاً تماماً لكل ما تقدم . نجده يخرجنا من نطاق أنفسنا ، ويزلزل فينا شعورنا بالرضى عن ذواتنا ، ويدفعنا دفعاً إلى أن نتساءل معه : ترى من نحن ، ومن أين أتينا إلى أين المصير ؟

ذلك أن الفنان الجاد عليه أن يرتفع بجمهوره دائماً من الواقع الحادث فعلا إلى المثال الذى يرى أن على الإنسانية أن تتجه إليه من فورها ، وتسير فى طريقه ، حتى يصبح مثال اليوم واقع الغد .

وواضح أن عملية فنية تزلزل الناس من القواعد ، وتدعوهم إلى نبذ الكسل الفكرى والروحى ، وتخلط عليهم الأشياء ، متحدية ، مستفزة ، لا يمكن أن تسمى لذيذة ، بالمعنى الأولى لكلمة اللذة . ولكن هذا ليس معناه أن العمل الفنى الجاد لا ينتج اللذة . إنه يبعث فينا لذة أعمق وأبقى من كل إحساس سهل وطارئ . تلك هى لذة الشعور بأن الإنسان يولد من جديد ، وأنه يرتفع عن وضعه الجامد الملتصق بالأرض، ويحلق رويداً ، رويداً ، فيرى ما وراء الأكمة ، وما يحجبه التل عن البصر ، وما يحول دونه الجبل الشامخ من وديان خضراء ذات نبت وثمر شهى وطيب .

بهذا يضيف الفن أبعاداً جديدة إلى حياتنا، ويعمق من هذه الحياة حتى لنعيش على عدة مستويات بدلا من مستوى واحد ؛ فنفهم الماضى ، ونعيش فى الحاضر ، ونتطلع إلى المستقبل ؛ كل هذا فى اللحظة ذاتها . إذ ذاك يشعر الإنسان الفانى أنه قد ارتفع فى المنزلة ، فأصبح فى مرتبة الآلهة .

وليس هذا التعبير الأخير : « مرتبة الآلهة » مجرد كلام ، يسعى إلى التعبير المزوّق ، وإنما هو تعبير دقيق عن حقيقة بعينها يرى إيريك بنتلى أنها جوهر الفن الجاد ، وأنها تميز فن الدراما على وجه الخصوص ، من غيره من الفنون . إنه يذكر ما تورده الآنسة چين هاريسون فى كتاب لها قيم عنوانه : « مدخل إلى دين اليونان » من أن التحول من أدب الملاحم إلى الأدب الدرامى قد جاء عن طريق تطور طويل استغرق قرونا عدة ارتفعت فيها الملحمة إلى ذرى شوامخ من ذرى الإبداع الفنى . وفجأة ، ودون أن يحس أحد ، حدث الانتقال من الملحمة إلى المسرحية . وكان هذا الانتقال مرتبطاً بعبادة الإله ديونيسوس ، وقد كانت لتلك العبادة طقوس هى فى جوهرها درامية . فإن عُبَّاد ديونيسوس لم يكن مفروضاً فيهم أن يكتفوا بعبادة الإله ، بل أن يحاولوا كذلك الارتفاع إلى مستواه ، ولا تزال نشوة العبادة ترقى بهم الدرجة وراء الدرجة حتى تسلمهم إلى مرتبة يحسون فيها أنهم قد أصبحوا هم الإله نفسه .

وهذا بالضبط هو ما يفعله بنا العمل المسرحى العميق الأثر . إننا إذ نشاهد « الملك لير » أو « مكبث » أو « أوديب » ، نتخلص من ذواتنا ، ونلغى المقعد الذى نجلس عليه ، ونروح نحلق بأرواحنا ، فإذا بها تندمج مع المأساة المعروضة ، وتتحد مع البطل ، ويلتحم مصيرها بمصيره ، فيصبح كلٌّ من لير ومكبث وأوديب رموزاً للإنسانية التى تعانى ، وليس مجرد أشخاص يألمون فى قصة مسرحية أخرجتها قريحة شاعر مبدع .

إذ ذاك يمكن القول بأن العمل المسرحى يرتدُّ إلى الأصل الذى نشأ عنه ، فيصبح طقوساً دينية ، قاعة المسرح معبد لها ، والممثلون أتباع للدين وخدم ، والمتفرجون مريدون ومؤمنون جاءوا يؤدون فريضة دينهم — جاءوا يتطهرون من أدرانهم اليومية ، ويتسامون بذواتهم ، ويرتفعون بأنفسهم إلى مرتبة الآلهة .

هذه النزعة التطهرية فى الفن المسرحى — هذا الحمام النفسى والروحى الذى يغتسل فيه المتفرجون ، هو بالضبط ما يعرض عنه الكاتب المسرحى المعاصر ، إيمانا منه بأن مهمته ليست تطهير الناس ، إنما هى إمتاعهم ، والتربيت على أكتافهم وخدودهم . وهنا يعرض علينا بنتلى صورة من الإسفاف الذى يتردَّى فيه الكتاب والفنانون الناجون ، إذ هم يعْدون عدْواً وراء رضاء الجمهور ، فيذكر أن أحد الممثلين فى أمريكا قد نال جائزة من اتحاد الجزارين فى كاليفورنيا لأنه أظهر هؤلاء الجزارين بمظهر الأصدقاء المتواضعين المخلصين ، الذين يثق بهم الناس ويعتبرونهم أعضاء فضلاء فى المجتمع البشرى .

وليس من اعتراض ولا ريب على أن جزاراً ما قد يتحلى ببعض هذه الصفات أو كلها . ولكن هذا شىء ، والصورة التى يعرضها الكاتب المسرحى وممثلوه ، للجزارين مجتمعين ، شىء آخر . فمن غير المعقول أن يكون كل الجزارين على هذه الحال ، وأية صورة لاتحاد لهم ، يظهرون فيها وقد أصبحوا جميعاً عقلاء ، فاضلين ، وأصدقاء للجنس البشرى موثوقاً فيهم ، إنما هى صورة زائفة ، وخطرة ، لأنها لا ترفع البشر عن وضعهم الأرضى الجامد ، إنما تمعن فى تثبيت هذا الوضع . إنها صورة ترضى الغرور ، ولا

تستفز الإنسان إلى مزيد من الجهد الباعث على التقدم .

وواضح أن مثل هذه الصورة تجلب للكاتب والفنان الذهب النضار . لقد كانت جائزة الممثل فى المسرحية التى نحن بصددها آنية من الذهب الخالص . ولكن الذهب لم يكن قط علامة على الفن الجيد . صحيح أن بعض كبار الفنانين قد أصابوا ثروات كبيرة . لقد مات شكسبير وهو رجل غنىٌّ مرموق ، وتوفى برنارد شو عن ثروة كبيرة . ولكن الثروة فى الحالين قد كانت الترجمة المادية للنجاح الفنى ، ولم تكن بديلا من هذا النجاح ، أو رشوة قدمها المجتمع لإسكات الأصوات المخلصة ، أو غنيمة سرقها الكاتب الناجح من ملايين القراء ، بالنصب والاحتيال عن طريق الكتابة الزائفة .

ولقد عبر شكسبير عن موقفه من المجتمع تعبيراً لا يدع مجالا للشك فى أنه كان يرمى بالفن إلى الإصلاح والتطهير ، حين جعل هامليت يقول : إن من واجب الفنان أن يرفع المرآة أمام الطبيعة . أى أن عليه أن يعكس الطبيعة والناس فى صوره ، لكن ليس لمجرد التصوير والتسجيل ، إنما ليرى الناس ما تعكسه المرآة من صور ، فيتأملونها ، ويقولون لأنفسهم : إذا كان هذا حالنا ، فما أجدرنا بأن نصلح من شأننا .

ذلك أن مرآة الفنان ليست مرآة عادية ، إنما هى مرآة مسحورة ، يرى الناس فيها أنفسهم كما هم ، وكما يجب أن يكونوا .

على الراعى





رابندرانات طاغور
حكيم الهند وشاعرها
بقلم الأستاذ اسماعيل مظهر

ليس فى حياة « طاغور » ما يثير فضول الناس ، وليس فى ناحية منه حدثٌ واحد مما يتندر به أهل الفراغ . وليس فى شعره كثير مما يتجادل فيه النقاد ، ولا تقع فى فلسفته على تلك النزعة المذهبية التى تتناوح من حولها رياح التحليل أو التركيب ، أو شىء مما يتلمسه المفسرون فى مذاهب الفلسفة ، فيثيرون به عجاجة من الخلاف والتفرقة . حياته بسيطة ، وشعره جمال ، وأدبه إنسانى ؛ فهو بحقٍّ حكيم الطبع ، وأديب الفطرة .

ولقد تجلّت حياته فى أدبه ؛ فكل ما فى أدبه بسيط قريب من الفهم ، أثير فى القلب ، حبيب إلى النفس ؛ واضح لا غموض فيه ، فسيح لا نهائى ، رحبٌ ، متسع ، فيّاض بالصور الطبيعية ، عميق عمق النفس البشرية . لغته سهلة بيّنة كأنها الجدول الصافى . إذا نظرت فيه رأيت العمق والقاع ، وإذا نهلت منه ، فإنما تنهل من نمير صاف لا كدر فيه ولا شائبة . تُقبل عليه إقبال الظامئ فى يوم اشتد حروره وضاقت به الأنفاس ، فإذا بك فى جنة ظلُّها وارف ، وماؤها عذب زلال .

* * *

ولد بكلكتا فى ٦ من مايو سنة ١٨٦١ ، أبوه « مهارشى ديفتدرانات » وجدُّه الأمير « دواركانات طاغور » .

وبدأ يتعلم فى الهند ، ثم ارتحل إلى إنجلترا ليدرس



رابندرنات طاغور

القانون سنة ١٨٧٧ ، غير أنه عاد إلى الهند غير بعيد ، ومضى يراسل الصحف والمجلات البنكالية .

وفى سنة ١٩١٠ أسس مدرسته المشهورة فى « بلبور » على ٩٣ ميلا من « كلكتا » ، وما لبثت هذه المدرسة بعنايته أن أضحت معهدًا تعليميًا ، وبؤرة للهدى يشعُّ منها العلم والخلق . وقد جرى فى معهده على غير القواعد التقليدية ، فأدخل بذلك أشعة من نور

جديد كشف الكثير من ظلمة تلك الغابات التى نشأ في ظلالها حكماء الهند .

وفى سنة ١٩١٣ ، حظى بجائزة « نوبل » للأدب ، وأنفق المال فى تزويد معهده بما يحتاج إليه من أسباب التقدم والارتقاء .

زار أوروبا مرات عديدة ، ورحل إلى اليابان والولايات المتحدة . وهبط مصر فى إحدى رحلاته ، وأقيم له حفل تكريم بدار الأوبرا ، وسمعته بأذنى يرتل شعراً بلغة لا أفهمها ، فكأنما سمعت صوت ملاك ينادى الملأ من مكان قريب بقدسىٍّ من النغم ، لا تزال رنّاته فى سمعى .

منحته حكومة بريطانيا رتبة « فارس » وخوّلته أن يحمل لقب « سر » فى سنة ١٩١٥ ، ولكنه تخلّى عن هذا التشريف فى سنة ١٩١٩ احتجاجاً على مخاشنة الإنجليز لأهل « بنجاب » بعد عصيان حدث بها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى .

لم يشتغل بالسياسة إلا بقدر ما تمسّ حياة الهند الروحية والاجتماعية . ودعا الزعماء إلى العمل على الإصلاح الاجتماعى ، قبل المطالبة بالحرية السياسية .

اتجهت نفسه ، كما اتجه عقله إلى ثلاثة أشياء : جمال الكون ، والحب ممثل فى الطفل ، وأثر الله فى الطبيعة . فأظهر بذلك لأهل الغرب ، ما انطوت عليه فلسفة الهند من مثالية علوية .

وتوفى فى ٧ من أغسطس سنة ١٩٤١ .

* * *

كل ما تقع عليه فى « طاغور » الفيلسوف ، انعكاسات من خيالات طفولته تضخمت وشبّت عن الطوق بمرّ السنين . لقد احتفظ فى رجولته بسجيته الأصيلة ، فظلّت صاحبة الأثر الأول فى حياته ، ولم تنلْ الأحداث التى وقعت فى صباه من هذه السجية إلا القدر الذى تؤثر به الأحداث فى صَقْل الفطرة .

وهذا فى الواقع سرُّ العبقرية ونقـاء الطبع واستعلاء الإرادة فى أهل النبوغ . هم يشقّون الطريق إلى الغاية التى تهدف إليها فطرتهم ، محتفظين بكل ما فيهم من قدرة على اقتحام الأحداث ، متحصنين من التأثر بها بعنفوان تذلُّ أمامه مغريات الحياة وتصغر ، حتى ليخيّل إليك أن ذلك الحكيم الذى تراه فى إهاب الشيخ المتزن ، إنما هو بنفسه الذات التى كنت فى إهاب ذلك الطفل الغرير .

لا أقول هذا عفو الخاطر ، أو حبّاً فى تنميق عبارات عن شخصية فريدة لها فى نفسى منزلة تحملنى على التحيز الذى كثيراً مايغرى به كتّاب السِّيَر . وإنما أقول ذلك كله عن حقائق رواها « طاغور » عن نفسه من ذكريات صباه . ولعله لم يدرك ، وهو يكتبها ، أنه يصوّر لوحة كاملة عن الصبىّ المأسور فى تقاليد الهند القديمة ، كيف اقتحمها إلى سماء الحرية وإلى العالمية الشاملة .

يقول « طاغور » إن من الأسطر الأولى التى وعاها فى تعلم طفولته : « أن المطر ينهمر ، والأوراق تهزها الريح ، وتبللها قطرات الماء ...... »

سمع أن لصّاً تسلل إلى البيت ، وأن الخدم قبضوا عليه ، فاعتراه الكثير من مشاعر الفضول والخوف ، ولكن ناحية الفضول تغلبت على ناحية الخوف فى نفسه ، فأراد أن يشاهد اللص ، وقد تخيل أن اللص خلقٌ غريب . فلما رآه وجده شخصاً عادياً ، ورأى حارس البيت يقسو عليه فى الضرب ، فأخذته به الشفقة ، ثم يقول :

أحس مثل هذا الشعور تجاه الشر ؛ فحتى اليوم ، عند ما أسطر بعض الكلمات غير عامد ، أجدها تتحول شعراً موزوناً . فإذا رأيت الشعر يتعثر على شفاه بعض الكتاب أو أقلامهم ، يثور فىّ إحساس بالشفقة عليه أشبه بما ثار فى نفسى نحو اللص الأسير » . . .

لقد كانت فيه طبيعة الشاعر ، وكان يعتقد أن الشعر سجية .

كان مجنوناً بالشعر ؛ فمنذ ذلك اليوم الذى رأى فيه اللص ، أخذ يكتب الشعر ؛ يكتبه على كل ورقة تقع تحت يده . وحدث ذات يوم أن وجد أوراقاً حكومية هامة ، فأخذ يسطّر الشعر على صفحاتها الخلفية ، ويسجل منه كل ما تسعفه به قريحته .

يقول : « وكان جزائى عقاباً بدنياً قاسياً لا أنساه مدى الحياة » .

* * *

جاء فى ذكريات شبابه أن طالباً فى كلية الطب كان يزور بيت « آل طاغور » فيحدثهم عن الإنسان ، ويرسم هيكله العظمى ، ويشرح لهم أجزاءه وقطعه ومفاصله ونتوءاته . حادث بسيط جداً قد يتكرر مرات عديدة ، وقد يتفق أن تمر على غير « طاغور » أحداث أشد استثارة لعجب الشباب من طالب طب يتكلم فى تشريح عظام الإنسان ، غير أن هذا لا يمر بخاطر « طاغور » من غير أن يترك أثره فى مستقبل الشاب عند ما يبلغ ويستوى كاتباً عبقرياً . فقد كتب « طاغور » قصة ممتعة عنوانها « الهيكل العظمى » ، هى قصة قصيرة ، غير أن فيها من اتساع الأفق والنظرة الإنسانية والتأمل العميق ، ما يترك أثراً ثابتاً فى مخيلتك ، ويطبع ذهنك بطابع فى حقيقة هذه الحياة لا يزول .

يقول فى ذكريات طفولته :

« كانت تربيتنا قاسية . وكنا نخضع دائماً لحكم الخدم . ولكى يجنبوا أنفسهم المتاعب ، كانوا ينكرون علينا حق الحرية فى الحركة أو العمل . ولكن عقولنا بقيت متحررة من كل القيود والسخافات » .

لقد يحق لطاغور أن يقول : « إن عقل ظل متحرراً من القيود والسخافات » . فمن ذا الذى يدرى كيف كان أثر هذه التربية فى غيره من أبناء آل طاغور ؟ وكم من الأطفال فى مستطاعهم أن يقتحموا بعبقريتهم سدود هذا الضرب من التربية . يقول :

« كان طعامنا بسيطاً . ونظرة واحدة إلى ملابسنا تملأ نفس الصبى » الحديث « بالقنوط والاشمئزاز . وكنا لا نلبس الجوارب أو الأحذية ، حتى سن العاشرة . وكنا نكتفى فى الشتاء البارد بوضع صدرة أخرى فوق القميص ... أما الكبار من أسرتنا ، فكانوا يعيشون عيشة فاخرة فلهم المآكل والملبس واللهو ... وكانوا يقيمون بعيداً عنا ، فلم نتأثر بهم »

يقول : « وكنا نمضى أيامنا فى مساكن الخدم » .

* * *

لقد تخطت عبقرية « طاغور » كل هذه الحدود ، بل تلك السدود ؛ تخطتها إلى شجرة « الموز » . قال فى ذكرياته إنه لا ينسى شجرة الموز الصغيرة التى كان يستظل بظلها إذا أجهده التعب . لقد انطبعت بها نفسه ، كما تنطبع الصورة على لوحة المصورة الضوئية ، فلما عاد إليها لم يجدها ؛ لقد اجتثت ، وجفّ الغدير الذى كان يرويها ، هنالك تحركت نفسه فكتب عنها أغنية :

« إيه ... شجرة الموز العجوز ! ...
أنت فى مكانك خالدة ... خلود الليل والنهار ...
هل تذكرين ؟ هل تذكرين ذلك الطفل المرح ... الذى كان يلهو طيلة النهار فى ظلك الظليل ؟ .
إنى لا أنسى » .

لقد أصبحت هذه الأغنية من أغنيات « بنكالة » ، يتغنى بها المحبون ، ويتسلى بها ذوو الهم عن همومهم . خلدت شجرة الموز العجوز ، ولكن فى شعر « طاغور » .

نعم . لقد ظلت شجرة الموز فى مكانها خالدة . ولكن فى مكانها من شاعريته .

وانظر قوله :

« لم تكن لنا الحرية فى أن نخرج من البيت حينما نشاء . فكنا لذلك نطلق لأعيننا وخيالنا العنان ... من خلف الحواجز والقضبان . كانت عينى تمتد دائماً إلى ذلك الفضاء الفسيح اللامتناهى . ذلك الذى يسمونه دنيا الخارج ... سحر الطبيعة . جمال الليل . سقسقة العصافير . تدفق النهر والغدير . همهمة الحيوان فى أثناء الليل البهيم ... كل هذا كان يتراءى لى ويجول بمخيلتى ... عالم غامض مجهول . ولكن سحر الكشف عن المجهول ، كان يؤرقنى فى طفولتى ... كان يدفع بى إلى الاسترسال فى تفكير عميق طويل . العالم الخارجى ... ظل دائماً .. وطوال حياتى هو المجهول الذى وقفت حياتى للكشف عن بعض خباياه وأسراره » ...

ألست ترى أن كل هذا يتجلى فى بعض شعره حيث يقول :

« كان الطير الأليف أسيراً فى القفص ..
وكان الطير الحر طليقاً فى الغابة ...
والتقى الطيران عند ما حانت الساعة وسمح القدر ...
صاح الطير الحر : أيها الحبيب ... هيا نطير إلى الغابة ...
وهمس الطير الأسير ... تعال معى ! ... هيا نعش معاً فى القفص ...
قال الطير الطليق : كيف يتسنى لنا أن نرفرف بجناحينا بين جدرانه ؟ ...
بكى الطير الأسير : وا أسفاه . لست أدرى أين أجد مكاناً ألوذ به فى هذه السماء » .

إن جميع هذه القيود العاتية النكراء ، قد اقتحمتها عبقرية « طاغور » . لقد خرج من قيودها بسجيّة الفيلسوف وأصالة الأديب . لقد استطاع ذلك الصبى المكبوت ، أن يتقمص بقدرته النفسية جثمان ذلك الحكيم .

* * *

عصر « العبيد » هو العصر الذى نشأ فيه طاغور .
يقول إن تاريخ الهند فى ذلك العصر لا مفخرة فيه .
لم يكن من حق الناشئ أن يتكلم أو ينتقد . كان عليه أن يطيع قانون الحياة كما سنها كبراء بيته وكبراء البيوت الأخرى التى هى من تلك الطبقة العاتية .
فالكبير أو القوى هو صاحب الحق ؛ له أن يعاقب بما يشاء ، وعلى الصغير أو الضعيف أن يتقبّل ذلك القدر المقدور كأنما هو إرادة قدسية لا مردّ لما تريد .
يقول :

« كنا نضرب ضرباً مبرحاً ... توضع رؤوسنا فى أوعية أفعمها الماء ... تخلع عنا الملابس وتمزق السياط أجسامنا » .

قارئى بعد حين : لا تنس أنه من آل طاغور وأن جدّه أمير . نشأ وترعرع مع الخدم ؛ ضربوه وأذاقوه تباريح الألم ، وغمسوا رأسه فى الماء البارد ، وخلعوا عنه ملابسه ومزّقوا جسده بالسّياط .

أية عوامل أو أفاعيل أقسى من هذه لكى تكون سبباً فى تكوين العُقد النفسية وفى الثورة على الناس وعلى المجتمع ؟

اعجب كيف لم تترك نشأة طاغور فى صباه حقداً كميناً على البشر ، حقداً ثائراً صاخباً ؛ حقداً يعتلج فى نفسه ، فيثأر من الناس تلقاء ما لقى من الناس؛ تلقاء ما لقى من جدّه ومن أبيه ومن الخدم والعبيد .

لقد بدد النور الذى كان ينبعث من نفس ذلك الصبىّ ، كلّ الظلمات التى نشرها من حوله عصر العبيد فى الهند . لقد استعجله كل الذين من حوله بالسيئة قبل الحسنة ، لكنه درأ بالحسنة السيئة ؛ فأحبّ الناس وعطف على الإنسانيـة ، وهام بحياة الطفل وبالطفولة ، وعَبَدَ الله .

دعا إلى الأخوّة والتسمح ، ونادى بالسلام ، وتوّج كل جهوده فى سبيل ذلك بأن كتب «الضحية» ، تلك القطعة الخالدة من الأدب الدرامى .

* * *

لم يُعْنَ « طاغور » فى أدبه الدرامى ، وبخاصة فى « الضحية » ، بالناحية الفنية كما يقول النقاد . فالحركة فى كثير من أجزائها بطيئة متثاقلة ، وبعض عباراتها بها إطناب لا يرضى العصر الذى نعيش فيه ، عصر السرعة والتنقّل ؛ عصر الهوس بكل ما هو سريع .

هى مشهد واحـد تختلف فصولـه باختلاف الأشخاص . وإنما عُنى فيها « بالإنسان » ؛ الإنسان الذى اجتاحته ، منذ أن وُجد ، أزمات تلو أزمات ؛ وأخصُّها أزمة « الروح » التى كانت سبباً فى ما نزل به من كوارث فى خلال العصور المتوالية ، وما تزال حتى اليوم تعانى من هذه الأزمة . فإنما نحن فى أزمة روحية متصلة الحلقات .

رمى فى هذه التمثيلية القصيرة إلى « السلام » معتقداً أنه العلاج الذى ندفع به أزمتنا الروحية . ولقد افتنّ فى توزيع أدوارها ، فجعل كل شخص من شخصياتها رمزاً لصفة من صفات الإنسان ؛ فإذا تفاعلت هذه الصفات ، تبيّنت من تفاعلها كل

الأسباب التى تعتلج فى نفوس الأفراد والجماعات ، فتقضى على السلام ، سلام الفرد وسلام المجتمع .

فى هذه الدرامة ثمانى شخصيات ، كل منها رمز لصفة إنسانية . فإذا تفاعلت هذه الصفات خرج من تفاعلها تلك الأزمة الروحية التى عانى الإنسان منها ما عانى فى خلال كل أدوار حياته . أما هذه الصفات فهى : الأمومة ، والإرادة ، والتضحية ، والعقيدة ، والواجب ، والوهم ، والطمع ، والحق .

وخاتمة الدرامة انتصار الحق وسيادة السلام عن طريق التضحية وخذلان الطمع والوهم .

* * *

تمثل الأمومة الملكة جونافاتى : تقف أمام «الوهم» أى الإلهة «كالى» تستمد منها العطف بأن تهب لها «طفلا» تسعد به ، وقد عقرت سنين فلم تنجب .

« هل أغضبتك يا أمى العزيزة ؟

أنت تمنحين المتسولات أولاداً يبغنهم ليمشن بما يبذل لهن من ثمن ، والباغيات يقتلنهم ليسلمن من العار .

وها أنذا ملكة عظيمة وعند قدمى تسجد الدنيا كلها . أمضى باحثة بلا أمل لعلى أحظى بطفل أضمه إلى صدرى ، فأنعم بعاطفة تجعل حياتى أغلى قيمة وأكبر خطراً .

أى جرم اقترفت ، وأية كبيرة ارتكبت يا أماه ، لأستحق كل هذا ، ومن أجلها تطردينى من ملكوت الأمهات ؟ »

تتجه نحو « راغوباتى » الكاهن (العقيدة) وتسأله :

« هل علمت يا أبت إنى قصرت فى واجبات التعبد ؟

وزوجى ! ألست تجد فيه من صفاء القلب ما يشبه صفاء الآلهة ؟

فلماذا شاءت آلهتنا التى تنسج شبكة هذا الوهم الدنيوى ، أن تنبذنى فى صحراء العقر المجدبة » ؟

يتكلم راغوباتى بلسان «الوهم» أى الإلهة «كالى» :

« إن أمنا هيكل مجسم من القواصر العاتية . إنها لا تعرف قانوناً .

أما أحزاننا ومسراتنا ، فجرد وساوس تمر بخاطرها ، اصبرى يا بنتى .

فإننا سنقدم اليوم ضحية باسمك ، عساها ترضى » !

وهنا يقوم الصراع بين « الوهم » والحق والإرادة .

تتجه إرادة الملك « غوفندا » إلى أن يقيم الحق ، ويحاول الوهم أن يقضى على « الحق » بالقضاء على « الإرادة » التى تحاول أن تقر الحق فى نصابه .

وهنا يجرى هـذا الحـوار بين « الإرادة » (غوفندا) ، والعقيدة التى تمثل الوهم (راغوباتى) ، والحق (أبارنا : الفتاة المستجدية المسكينة) ، والتضحية (جاسنج : خادم المعبد) :

غوفندا : أصحيح أن عنز هذه البنت الفقيرة قد أحضر إلى المعبد ليضحى به ؟ وهل تتقبل أمنا هذه العطية بقبول حسن ؟

جاسنج : كيف نعرف من أين يلتقط الخدم الضحايا التى نقدمها كل يوم فى أثناء تعبدنا . ولكن ! لماذا تبكين أيتها البنت ؟ أيخلق بك أن تبذلى دموعك سخية فائضة ، من أجل شىء أخذته منك الأم العظمى ؟

أبارنا : الأم ! إنى أنا أمه ! إذا تأخرت عند القدوم إلى كوخى ، فإنه يرفض الحشائش التى تقدم له طعاماً ، ويظل متطلعاً إلى الطريق . إنى أضمه بين ذراعى لدى عودتى ، وأقتسم وإياه غذائى وحاجات حياتى . إنه لا يعرف أماً غيرى .

جاسنج : لو أنى أستطيع أن أرد على العنز الحياة ، ولو فقدت جزءاً من حياتى ، إذن لفعلت عن طيب خاطر . ولكن كيف أستطيع أن أرد شيئاً أخذته الأم بنفسها ؟

أبارنا : الأم ! إن هذا لكذب . كلا . انها ليست بأم ، بل شيطان . . هل أنت مقيمة هنا أيتها الأم ، ولا عمل لك إلا أن تسلبى من بنت فقيرة مثل ما تحب ؟ إذن فأين العرش الذى أقدم إليه شكواى منك ؟ خبرنى عن ذلك أيها الملك ؟

غوفندا : إنى صامت يا بنتى . ليس عندى من جواب .

أبارنا : هل هذه القطرات التى تجرى على الدرج هى قطرات دمه ؟ عند ما اضطربت صائحاً رهبة على حياتك ، لماذا لم تصل إلى صميم قلبى صرخاتك من بين جنبات هذه الدنيا الصماء ؟

جاسنج : (إلى كالى) أيتها الأم ! لقد خدمتك منذ حداثتى ، وحتى الآن لم أستطع أن أفهمك ! هل الشفقة شىء خصت به الذوات الفانية الضعيفة وحدها ، ولم تختص به الآلهة . تعال معى ، فلأفعل لك ما أستطيع فعله . إن الغوث يجب أن يبذله الإنسان ، إذا ضنت به الآلهة .

* * *

يصدر الملك « غوفندا » أمراً بتحريم الضحايا فى داخل المعبد ، فيثور الكاهن ويتآمر على قتل الملك ،

فيغرى به أخاه نكشاترا (الطمع) ليقتله ، فينشق عليه جاسنج خادم المعبد ، ويدور بينهما الحوار الآتى :

جاسنج : ما الذى سمعت ؟ أيتها الأم الرحيمة : أهذا أمرك ؟ أرغبتك أن يقتل الأخ أخاه ؟ . . .
سيدى . . كيف تقول بأن هذه هى إرادة الأم ؟

راغوباتى : لم يكن لدى من وسيلة أخرى لأخدم آلهتى !

جاسنج : وسيلة ! . . . ولم الوسائل ؟ . . .
أيتها الأم . . أليس لديك سيفك القاطع لتنفذى أنت بيدك القوية ؟ أهو لزام أن تذهب إرادتك حافرة فى الثرى أنفاقاً ، كما يفعل اللص القاتل ، لتسلب سرا فى الظلام ؟ يا للخطيئة .

راغوباتى : ماذا تعرف عن الخطيئة ؟

جاسنج : ما عرفته منك !

راغوباتى : إذن فقف معى . قف وتلق درسك ثانية منى . ليس للخطيئة من معنى فى الواقع . إنك تقتل لتقتل . ليس فى ذلك من خطيئة أو أى شىء آخر . ألست تدرى أن ثرى هذه الأرض إنما يتألف من عدد غير محدود من حوادث القتل والتمثيل بالأشلاء ؟ إن الزمن القديم ما ينفك يخط حوادث الحياة المنحدرة فى جوف العدم ومعها مخلوقاتها بمداد من دم . يقع القتل أينما تتصور . فى القفر المجدب وفى حظائر الإنسانية ، وفى عشوش الطير وفى حفر الحشرات وفى البحر وفى السماء . وهنالك قتل من أجل الحياة ، وقتل من أجل التسلية وقتل للا شىء أصلا . الدنيا تقتل من غير أن تهدأ نوبتها . وكذلك الإلهة «كالى» ، روح الزمان الفائض بالفتنة ، واقفة ولسانها العاطش مندلع من فمها ، وكأسها بيدها ، حيث إليه يتسرب دم الحياة الفانى ، كما يتسرب الرحيق إلى الدنان من عناقيد العنب الشهية .

جاسنج : مهلا يا أستاذى . إذن فالحب تضليل والرحمة سخرية ! وكل ما فى هذه الحياة من حق باق منذ أبعد الأزمان ، منحصر فى نهمة القتل والتعطش إلى الهدم والتحطيم . . . . إنك إنما تلعب بقلبى يا أستاذى ... يا أستاذى إنك تعرف الحق كما تعرف الباطل . إن شرائع القلب ليست بذاتها شرائع الكتب المقدسة . العيون لا تستطيع أن ترى بنورها هى . إنما يأتى إليها النور من الخارج .. اعف عنى يا أستاذى . اعف عن جهلى .

وكانت العقيدة العمياء قد تجسمت فى وهم راغوباتى متجهة نحو الانتقام من الملك . فلما لم يستطع أن يغرى الأخ (نكشاترا) ، بقتل أخيه (غوفندا) تحول نحو خادمه جاسنج ، فأوحى إليه بأن الآلهة تطلب دماً ملكياً .

جاسنج : إن العمل والتنفيذ مهما يكن فيه من قسوة ، لأروح على النفس من جحيم الفكر والشك . إنك لعلى حق يا أستاذى ، والصدق فيما نطقت به . لا خطيئة فى أن تقتل ، ولا خطيئة فى أن يقتل الأخ أخاه . ولا خطيئة فى أن تقتل الملك .

وتثور نفس جاسنج وتضطرب ، وتختلط عليه قيم الحياة ، وتنفك عن نفسه عقدة التقاليد ، فينقلب شخصاً آخر وتتقمصه روح أخرى .

راغوباتى : جاسنج !

جاسنج : إنى لا أعرفك . سأغمر نفسى فى عمق الجماهير . فلماذا تأمرنى بالوقوف . اذهب فى طريقك !

راغوباتى : جاسنج !

جاسنج : الطريق ممهود أمامى . سأسلكه وبيدى جرة الصدقات ومعى البنت المستجدية أتخذها رفيقة . من ذا الذى يقول إن طرق هذه الدنيا ملتوية متعسرة ؟ على أية حال سوف تبلغ بنا النهاية . النهاية التى تنقضى معها سلطة الشرائع والأحكام وتنسى معها خطيئات الحياة وآلامها ، حيث تلك الراحة الأبدية . ماذا تجدى عنا الأسفار القديمة والمعلمون وتعاليمهم ؟ يا أستاذى : يا أبت . ما هذه الكلمات البائرة التى نطقت بها ؟ أكنت فى حلم ؟ هنالك يقوم المعبد كأنه الحق فى ثباته وقوته . ماذا كانت أوامرك يا أستاذى . إنى لم أنسها بعد . . .
(يخرج مديته)
إنى أحد كلماتك فى ذهنى حتى تبلغ من المضاء مبلغ هذه المدية . هل لديك أى أمر آخر أتلقاه عنك ؟

راغوباتى : يا ولدى . يا حبة قلبى . بأى لسان أعبر لك عن مبلغ حبى لك وعطفى عليك .

جاسنج : كلا يا أستاذى . لا تحدثنى عن الحب . سأفكر دائماً فى الواجب . إنما الحب كالحشيش الأخضر أو الأشجار أو موسيقى الحياة ، كلها أشياء ينعم بها وجه الأرض . إنها تأتى وتفنى كالأحلام . ولكن من وراء هذه الأشياء يكون الواجب ، كطبقات الصخور الراسخة ، أو حمل ثقيل لا تزحزحه القوى .

كان جاسنج قد عزم على أن يقدم للآلهة دماً ملكياً . عزم على أن ينتحر عند قدميها ، وفى عروقه

تجرى دماء ملكية انحدرت إليه من إسلافه . غير أن الحق (أپارنا) والتضحية (جاسنج) كانا قد ائتلفا وربط بينهما الحب . فتتوسل أپارنا :

أپارنا : أين جاسنج ؟ أليس هنا ؟ بل أنت وحدك أيتها الصورة الصماء التي لا يمكن لشيء أن يحركها ؟ أنت تسلبيننا كل ما هو لدينا عزيز من غير أن تنبسى ببنت شفة . إنا نجرى وراء الحب ، ونموت فى الجوع والتشرد بحثاً عنه ، ومع هذا فهو يأتيك غير مطلوب ولا مرغوب فيه ، ولو أنك فى غير حاجة إليه . كالقبر الصامت تخزنين الحب تحت أحجارك الثقيلة ، ضانة به على الدنيا التى تنشده . وأنت يا جاسنج : أية سعادة تجد فيها وأى كلام فى مستطاعها أن تسر به إليك ؟ أى قلبى . أى قلبى الحزين الممحل .

يطرد راغوباتى الفتاة من المعبد ، وينعقد عزم جاسنج على التضحية بنفسه فيتقدم إلى الهيكل يخاطبه :

جاسنج : اصغى إلى صياح أولادك أيتها الأم . تقبلى الزهرات الجميلة وحدها قرباناً . لا تطلبى من الدماء مزيداً . إن هذه الزهرات حمراء بلون الدم . هذه الباقات المؤلفة من زهر الهبسكوس . إنها نشأت من قلب الأرض المتفجر حزناً وحقداً على قتل أولادها . تقبلى هذا ! يجب عليك أن تقبليه . . . إنى لا أخشى غضبك . أما الدماء فلست تنالينها أبداً من بعد هذا . فلترفعى سيفك ، ولتجحظ عيناك . صبى علينا مهلكات السخط والخراب . . . . إنى لا أخافك ولا أرهبك . . .

أپارنا ... لقد أقصوك عن المعبد ، وهكذا تعودين إليه ثانية . لأنك حق كائن ، والحق لا يستأصل . إننا نقدس الباطل فى معبدنا ، بل نعبده خاضعين منبين . . . لنكن بلا آلهة ، ولنثبت على هذا بلا خوف ! ليقترب بعضنا من بعض . انهم يريدون دمانا ، ولهذا هبطوا إلى تراب هذه الأرض ، تاركين أبهة السماء وعظمتها . ليس لديهم من أناسى فى ملكوت سماواتهم . كلا ولا مخلوقات تقاسى الآلام والتعـذيب . كلا يا بنيتى . ليس لنا آلهة .

وتحين الساعة ؛ الساعة التى يقدم فيها جاسنج الدم الملكى على مذبح الأم .

راغوباتى : جاسنج ! أين الدم ؟

جاسنج : إنه معى . دعنى أقدمه بنفسى .

(ويدخل الهيكل) . .

ألأنت فى حاجة إلى دم ملكى أيتها الأم العظمى . أنت يا من ترضعين الدنيا وهى على صدرك بلبان الحياة ؟ إنى من سلالة ملوك كشاتريا ! ! ! لقد تربع أسلافى فوق العروش ، ومنهم من شرع للناس وتحكم فى رقابهم . إن فى عروق دماً ملكيا . خذيه إذن وردى عطشك إلى الأبد .

(يطعن نفسه بالمدية ويخر صريعاً)

أپارنا : إن هذا ليذهب بعقلى . أين جاسنج ؟ أين هو ؟

راغوباتى : أپارنا . أپارنا . تقدى يا بنتى . ادعى جاسنج بكل ما أوتيتى من قوة الحب . رديه ثانية إلى الحياة . خذيه واذهبى بعيداً . ولكن رديه إلى الحياة .

وهنا يستقرُّ الحق ، ويستعلى الحب ، ويفرُّ الوهم ، وتسقط الإلهة «كالى» من عليائها إلى حضيض الخطيئة ، فتتبخر جميع الأوهام التى حيكت من حولها وألبسها الزمن ثوب القداسة ، وتستعلى التضحية على كل معانى الحياة .

* * *

قد نستطيع بما أتينا عليه من قول ، أن نفهم الناحية الأساسية من فلسفة ذلك الشاعر العظيم .

لم يتطلع أبداً إلى الأرضيات ، ولم يحاول أن يتكلم فيها أو يمسَّها إلا بقدر ما يحتاج إلى معالجتها فى فهم الناحية المثالية من الحياة .

وهو فى جميع ما كتب من شعر وأناشيد وقصص وتمثيليات ، لم يتجه إلا إلى الناحية الإنسانية .

والظاهر أنه كان يعتقـد أن هـذه الناحية فيها من البساطة والسهولة والوضوح ، مما لا يحتاج معه إلى تعقيد شخصياته . فجميع شخصياته طبيعية فطرية ؛ شخصيات تراها فى كل ساعة ، وتلتقى بها فى البيت وفى الطريق وفى الجامعة وفى المسجد ؛ تلتقى بها حيثما كنت . وإنما ذلك كله مستمدٌّ من بساطة نفسه وعدم انطوائها على تلك العقد التى يضفيها المعقدون من الكتّاب على شخصياتهم .

لقد خاطب الفطرة البسيطة ، واستمدَّ منها ، وأبرزها

فى تلك الصور الواقعية التى لا تستطيع أن تقول إنها واقع صرف ولا خيال صرف ؛ ولكن لا تستطيع أن تنكر أنها حق ، وأنها صدق ، وأنها كائنة . هى قريبة منك ، تجول فى محيطك وتخاطبك بلسان طاغور ، فتفصح لك عن نفسها ولا تعنيك بأن تحلل أو توازن أو تقيس . هى المنطق البسيط فى صورة أشخاص ، حركتهم ريشة طاغور ، ووجهتهم نحو الأهداف العليا التى اعتقد أن من خير الإنسان أن يحققها .

• • •

هذه فلسفة الحياة عند طاغور ، أودعها أدبه وشعره .

أما فلسفته الغيبية فاستمداد من فلسفة الهند الروحية ، نبقى على الكلام فيها إلى بحث آخر ، لنظهر كيف يتصل الإنسان بالكون ، وكيف تنضج الروح لتكون وسيلة ذلك الاتصال .



محمد إقبال
فيلسوف الپاكستان وشاعرها

بقلم الدكتور يحيى الخشاب

عاش إقبال الفترة الأولى من حياته فى خضم الحوادث التى كانت تتلاحق على العالم الإسلامى الذى كان يدور فى مطلع القرن العشرين فى فلك الخلافة العثمانية .

وتأثر فى شبابه بما ذاع من إثارة النعرة العصبية بين أقوام المسلمين ، وعرف ما كان يدور فى تركيا من جماعة تدعو إلى التورانية ، وترك الفكرة الإسلامية الجامعة إلى التورانيــة التى تنظر إلى الشعب التركى على أنه من نسل المغول ، وعلى أنه قادر على أن يلم الشمل مع بنى عمومته فى قلب آسيا ، ثم فى أوروبا ، فى بولندا وفنلندا ! وسمع جدال الجماعة التى تدعو إلى الجامعة الإسلامية ، وتنشد إيقاظ المسلمين ، وتحثهم على الرجوع إلى قواعد الإسلام الأولى ، سمع دعاة اللاتينية ، وهجر الحرف العربى ، ودعاة السفور وإلقاء الحجاب ، ودعاة فصل الدولة عن الدين ، والسير بالدولة قُدُماً فى ظل المبادئ التى نادت بها الثورة الفرنسية ، وقرأ فى هذا أشعاراً لتوفيق فكرت وضيا كوك الپ ، قرأها بالألمانية ؛ فأشعار الرجلين كانت تلقى فى الغرب رواجاً وتأييداً ، وقرأ فى الوقت نفسه أشعاراً لمحمد عاكف يدافع فيها عن الإسلام ، وينهل فيها من تاريخ الإسلام ويحث فيها على التمسك بالإسلام ، كما كان أيام النبى والراشدين . وقرأ رسائل جناب شهاب الدين التى يستخدم فيها المنطق السليم فى لباقة وبراعة ، ويستشهد فيها بأقوال فلاسفة أوروبا وكتابها وعلمائها



محمد إقبال

محاولاً أن يصد التيار العنيف الذى يتخذ من خير الشعارات وسيلة لتحطيم فكرة الخلق الإسلامى ، واستمع إلى سعيد حليم يناضل فى قوة عن حزب الإصلاح الدينى .

ويتطلع الرجل إلى الحجــاز فإذا به يقرأ عن الرجل الذى قام فى نجد ينادى بتنقية الدين مما علق به

من شوائب كادت تودى بأهله ، داعياً إلى الاستقامة التى تحلَّى بها النبى وصحبه أيام الدعوة الإسلامية ، ويرى أن دعوة محمد بن عبد الوهاب ، قد أثمرت فهى تجرى على كل لسان ، وهى تسرى من الجزيرة العربية إلى شمال إفريقية ممثلة فى الحركة السنوسية ، وهى سارية فى أدب العرب : نثرهم وشعرهم ، وإن لم يصرحوا باسم المصلح العربى خشية الحاكم المستبدّ الجاهل ، فى استنبول وفى القاهرة .

وينظر إقبال إلى بلده ، فإذا الاستعمار يحطُّ عليها ، بكلكله ، ويفسد فيها غاية الإفساد . وبينا الشعارات الزائفة تقوم بمعركتها فى تركيا ، إذا بالإنجليز يعبثون بالإسلام ، عبثهم بسائر الأديان ، فى الهند .

* * *

فى هذه البيئة الإسلامية المضطربة ، بدأ الرجل حياته الأدبية ، وكان قد أكمل تعليمه الدينى ثم المدنى فى لاهور ، وسافر إلى أوروبا حيث تعلَّم فى لندن وفى ميونيخ . واستطاع فى السنوات الثلاث التى قضاها فى الغرب ، أن يتصل بفلاسفته ومفكريه وأن يقرأ لهم . وعاد إلى لاهور ، عقل كبير فى عالم حائر مترنِّح ، أو بتعبيره هو ، عاد إلى لاهور فى حالة توتر !

كان يعرف قدر نفســه ، وكان يعرف أنه صاحب رسالة ، وأن الأمانة تقتضيه أن يعيش لرسالته لا لنفسه . كان يعرف أن أشعاره التى قالها قبل سفره إلى أوروبا يتناقلها الناس ، وأن آراءه التى أعجب بها أستاذه توماس آرنولد ، قد أصبحت مجالا للنقاش بين المفكرين ، وكان يعرف أن له من المكانة ما أتاح له أن يحلَّ محل أستاذه بجامعة لندن إبَّان غيبة له عن الجامعة .

وإذن فلابد لإقبال من أن يرفع المشعل، وأن ينير الطريق للمسلمين . وكان لا بد له من أن يُلقى على الناس درساً عمليًّا قبل أن يكتب لهم جديداً .

عاد إقبال من إنجلترا وقد حصل على إجازة تتيح له أن يشتغل أستاذاً بمعهد لاهور ، وبدأ الرجل عمله فى معهده القديم ، لكنه لم يلبث أن ترك وظيفته وأعلن اعتزال خدمة الحكومة . وكان هذا عجيباً منه ؛ إذ كيف يترك الجامعة رجل له مثل هذه المكانة فى بلده . وفى الجامعة يستطيع الاتصال بمريديه ، ومنها يستطيع بثَّ آرائه ومبادئه ؟ ولكنه اعتزل الجامعة ، وأعلن أنه سيشتغل بالمحاماة ، وسأله خادمه الأمين على بخش : كيف يترك العمل الذى يتفق مع طبعه ، ويلائم رسالته إلى عمل شاق ليس يتمشى مع ما جُبل عليه من حب القراءة والتــأمل ، فأجاب إقبال خادمه :

« يا على إن خدمة الإنجليز المستعمرين عسيرة، وأنا لا أتمكن من التحدث إلى تلاميذى فى حرية ، أما فى المحاماة فإنى حر فى أن أقول ما أشاء ، وأن أفعل ما أشاء » .

وكان هذا أول درس عملى لقنه إقبال للمثقفين فى الهند .

ولم يكن اشتغاله بالمحاماة ليصرفه عن رسالته . فإنه لم يتخذ المحاماة وسيلة للإثراء ، ولو أراد جمع المال لبلغ ما أراد ، فقد كان له من شخصيته وثقافته وحسن منطقه ما يكفل له أن يكون فى طليعة المحامين ، ولكن إقبالا كان يقنع بأن يكسب من المحاماة ما يتيح له الحياة التى تمكن له من أداء رسالته . كان يسأل خادمه كم عندك ؟ فإذا أجاب بأن لديه ما يكفى لبقية الشهر ، عكف على القراءة والكتابة ، ولم يقابل أحداً من المتقاضين . وفى الوقت نفسه لم يترك طلابه ومريديه ، بل إنه كان يلقى المحاضرات فى الجامعات والمعاهد كلما دُعى إلى ذلك ، كما أنه لم يتوانَ عن التحدث إلى الناس فى المناسبات التى يدعَى إليها .

* * *

والحديث عن إقبال الشاعر الفيلسوف ، يقتضى أن نذكر المزايا التى اختص بها . فقد انفرد إقبال بين شعراء المسلمين فى ذلك الوقت ، فى العــالم الإسلامى العربى ، بميزات ثلاث تجعله نسيجاً وحده ،

وتجعل منه الشاعر الفيلسوف الذى يعجب به المسلمون كافة : عرباً كانوا أو غير عرب .

فهو يمتاز أولا بأنه الشاعر الذى استطاع أن ينظم ويكتب بثلاث لغـات ؛ بالأوردية والفارسية والإنجليزية ، وإذا وجدنا بين شعراء العرب والترك والفرس من يستطيع أن ينظم بلغته مع إتقانه للغة أوروبية أو شرقية معها ، فإنّا لا نجد من يكتب بلغته وبلغة أخرى . وحتى إذا وجد هذا فإنا لا نجد من يكتب وينظم بلغتين غير لغته .

والميزة الثانية التى اختص بها إقبال ، هى أنه الشاعر الإسلامى الوحيد الذى له نظرية فلسفية اشتهر بها وأخذت عنه ، وهى « الذاتية » ، وعليها دارت أشعاره وكتاباته ومحاضراته وخطته فى التعليم .

وأما الميزة الثالثة له ؛ فهى أنه الأديب الذى لم يألُ جهداً فى الرد على فلاسفة الغرب وكتّابه فى الأمور التى تعرّضوا فيها للإسلام . فكان بمثابة المحامى عن الثقافة الإسلامية .

* * *

يذهب إقبال إلى أن « الحياة كلها فردية ، وليس للحياة الكلية وجود خارجى . وحيثما تجلت الحياة تجلت فى شخص أو فرد أو شىء . والخالق كذلك فرد ، ولكنه أوحد لا مثل له » . فهو فى هذا يخالف الفلاسفة أصحاب وحدة الوجود « الذين يقولون : إن مقصد حياة الإنسان أن يفنى نفسه فى الحياة المطلقة أو « أنا » المطلق ، كما تفنى القطرة فى البحر » .

إن حياة الفرد توتّر مستمر ، واستمرار التوتر فيه القوة وتحقيق الأهداف والحيوية التى تبعث النور فيما حولها . إن النبى عليه السلام قال : « تخلقوا بأخلاق الله » . فأكثر الناس توفيقاً أكثرهم شبهاً بذات الله ، هذه الذات الوحيدة . وخير ذات هذه التى تعتز بنفسها ولا تسأل غيرها ، إنما تعمل فى كدّ وكفاح لتنال ما تريد . والمثل الأعلى فى هذا حياة الرسول ، فقد كانت كلها كفاحاً وجهاداً ومثابرة وأملا يرتجى ثم يحقق .

وقد استهل إقبال ديوانه « أسرار خودى » بقول جلال الدين إنه : رأى الشيخ يسعى للنظر فى كل مكان بحثاً عن رجل قوى مثل رستم بطل الفرس ، أو حيدر كرم الله وجهه ، لأنه مل صحبة المستضعفين ، كالبهم والأنعام . فقالوا للشيخ إننا بحثنا من قبلك فلم نهتد إلى هذا القوى إنه محال ! فقال الشيخ : وهذا المحال هو منيتى

رأيت الشيخ بالمصباح يسعى
له فى كل ناحية مجال
يقول : مللت أنعاماً وبهماً
وإنسانا أريد ، فهل ينال ؟
برمت برفقة خارت قواها
برستم أو بحيدر اندمال
فقلنا : ذا محال ، قد بحثنا
فقال : ومنيتى هذا المحال .

* * *

وكانت الهند بفلسفتها ودياناتها تدعو أهلها إلى ترك العمل والتفانى فى الخالق ، وكذلك كانت دعوة المتصوفة الفرس الذين ظهروا فى إيران بعد الغزو المغولى، وقهر الرجال ، فقد كان من أثر هذا الغزو أن ضاقت صدور الناس وعزفوا عن الإيجابية ومالوا إلى السلبية ، ودعا متصوفوهم إلى التفانى فى الله لمن يصل إلى « مقام الشهود » ، وأصبح الناس ينظرون إلى هؤلاء المتصوفة على أنهم مُثلٌ عليا جديرة بأن تُقتدى . فكان على إقبال أن يوقظ هؤلاء النيام ، وأن يبث فيهم روح العمل ، وأن ينير لهم طريق الحياة الإسلامية الحقة التى تعرف الكفاح والمثابرة والقوة . وكان لابد لإقبال أن يحطم هذه الأصنام التى يتبعها الناس . فحمل حملة شديدة على متصوفة العجم وعلى رأسهم ، حافظ الشرازى مع ما له من مكانة سامية فى نفوس المسلمين جميعاً، فإن الناس ، صغاراً وكباراً ، يعدُّونه لسان الغيب ويتفاءلون بأشعاره ، لكن إقبالا أحسّ أن أشعار حافظ تنيم الأمة وتثبّط همم أهلها ، وهو يريد أن يدعو إلى العمل الدائب، والسعى المستمر. لذلك لم يتوانَ عن مهاجمة حافظ فقال :

« احذر حافظاً أسير الصهباء ، فإن كأسه سم الفناء . ليس فى سوقه إلا المدامة ، وقد شعث كأسان على رأسه العمامة . ذلكم فقيه ملة المدمنين ، وإمام أمة المساكين ، شاة علمت الغناء ، والدلال والفتنة العمياء . هو أزكى من شاة اليونان (أفلاطون) ، ونغمة عوده حجاب الأذهان . فر من كأسه فإن فيها لأهل الفطن ، خدراً كحشيش أصحاب الحسن » . يقصد أن يفر الرجل منها لأن بها خدراً كحشيش الحسن بن الصباح زعيم فرقة الحشاشين .

فلما ظهرت الطبعة الأولى من الديوان ، وقرأ الناس هذا الكلام الذى أرضى فريقاً وأسخط فريقاً ، ندم إقبال على ما بدر منه فى حق حافظ الشيرازى وكان فى الوسع أن يصل إلى هدفه دون الإشارة إلى اسمه ؛ لأن بعض القراء تركوا القضية التى يدعو إقبال إليها ، فلم يدرسوها أو يتدبروها ، وانصرفوا إلى الدفاع عن حافظ ، والثأر له من إقبال . ولذلك حذف إقبال هذه الفقرة من الطبعة الثانية ، إيثاراً منه للفكرة الأصلية التى قامت عليها دعوته . على أن مهاجمة حافظ الشيرازى ونقد حالة السُّكْر التى يدعو إليها المتصوفة ، ومناداته بأن محمداً بُعث ليقيم أمة صاحية ليست سكرَى ، فالإسلام دين عملىٌ يدعو إلى اليقظة لا إلى النوم وإلى العمل لا إلى ترك العمل ؛ كلٌ هذا دفعه إلى أن يختار من رسائل المعترضين ما يستحق الرد ، ويسجل فى ردّه السبب الذى من أجله عمد إلى تحطيم « صنم » متصوفة العجم .

إنه فيلسوف يدعو إلى قوة العمل والبناء والصحو ، يدعو إلى حقيقة الحياة كما فهمها محمد وصحبه ، إلى هذه القوة التى لم يكن لها من سند سوى الخلق القويم ، والاستقامة الماضية ، والفكر الخالى من الشوائب ؛ فاستطاعت أن تجتاز حدود الجزيرة العربية ، وأن تبثّ دعوتها للدين فى خارج هذه الجزيرة . وهو يعرف تاريخ إيران ، ويعرف أن من شعرائها من كان ينقم فى قرار نفسه على دين الغالبين ، فكان إقبال لا يخفى قلقه من أشعار هؤلاء ، هذه الأشعار التى تستهوى الأفئدة بكمال أسلوبها وحسن رونقها ، لكنها تهدم القيم الإسلامية أى هدم .

فى خطاب له إلى أحد ناقديه يسأله : هل قرأ قول الشاعر فى هذه الرباعية ؟

« يسلك الغازى كل سبيل من أجل الشهادة ، ولا يدرى أن شهيد العشق أفضل منه . كيف يستوى هذا وذاك يوم القيامة ؟ هذا قتيل العدو وذاك قتيل الحبيب ! »

ويرى إقبال فى هذا الكلام خدعة لإبطال الجهاد مع الجرْس الجميل ، وهذا لا يعجبه ، ولا يستطيع السكوت عليه ، ويرى من واجبه أن ينبّه إلى خطره على الأمة ، لأنه يهدم ركناً من أركان الدعوة وهو الجهاد ؛ الجهاد الذى يوجّه اليوم لدفع الاستعمار والذود عن أرض الوطن .

• • •

إنه غيورٌ على بثّ « قوة الذات » ، عاملٌ على هدم فكرة المتصوفة التى تقول بـ « نفى الذات » . وهو يذكر فصلا عنوانه :

« قصة فى معنى ؛ أن مسألة نفى الذات من مخترعات الأمم المغلوبة لتضعف الأمم الغالبة بهذه الطريقة الخفية » .

وفى هذه القصة يروى كيف كانت جماعة من الضأن تعيش آمنة فى مرعاها لا يعكّر صفوها ذئب أو أسد ، وذات يوم :

دهمتها الأسد من آجامها ناشرات الذعر فى أيامها

فأعملت فيها القتل ، وسالت الدماء ، فكست المرعى بصبغ أحمر . فانبرى كبش مجرب لعلاج الموقف بالحيلة :

قوة التدبير فى دفع الضرر فى زمان الضعف أقوى وأمر

وكان يعرف أن الضأن بساعدٍ رخو لا تقوى على مقاومة الأسود ويدها من فولاذ :

فادعى فى القوم دعوى ملهم مرسل للأسد شراب الدماء

وأخذ يعلن دعوته ، وأنه جاء للحيوان بشرع محكم ، وأنه النور للطرف المظلم . ودعا إلى ترك القوة ، وإلى العمل بنفى الذات :

ويح جلد أحكمت فيه قواه   « نفى ذات » هو إحكام الحياة

وأفهم الأسد أن من يعاف اللحم منهم يكون أكثر قُرْبى من الله ، وأن من يأكل العشب منهم تطيب روحه . وأن :

حدة الأسنان عار مبرم   بصر الإدراك منها يظلم

وأن الجنة خصّت بالمستضعفين ، وأن طلب السلطان شرٌّ مستطير ، وأن العشب الذى يوطأ يعود فينمو ، وأن هذه الدنيا فناء فى فناء ، إنها وهمٌ فما فيها رجاء :

أسددن عيناً وأذناً وفما   ليجوز الفكر أقطار السما

• • •

كانت الأسد جهاداً ملت   نازعات نحو عيش الدعة
من هوى أصغت إلى النصح المنيم   فدهاها الكبش بالسحر العظم

وبعد أن كانت الأسد تنهش الضأن ؛ عدلت عن القوة ، واقتدت بالضأن فى شرعتها ، وأخذت تأكل العشب ، فضعفت :

ذهب العشب بناب ذى أشر   أطفأ الأعين ترمى بالشرر
فذوى فى القلب شوق العمل   وهيام السعى خلف الأمل
نامت الأسد بسحر الغنم   سمت العجز « ارتقاء الأمم » .

• • •

وهكذا نجح الكبش فى إضعاف روح الأسْد حين استجابت لدعوته « نفى الذات » والعدول عن القوة والسعى .

فإذا كان هذا شأن « نفى الذات » مع الأسود الغالبة ، فكيف بتأثيره فينا ونحن أشد ما نكون حاجة إلى من يحط فى هوانا ، ويوقظنا ويدفعنا إلى العمل الطيب المثمر لنعيش أحراراً فى بلادنا ، ولنحقق بيننا وحدة كهذه التى ينشدها الغرب بين أممه كلما لاحت له ساعة عسرة .

• • •

لا يستطيع إقبال أن يترك المتصوفة وقد تبعوا آراء أفلاطون الذى علمهم :

قال : فى الموت بدا سر الحياة   فى خمود الشمع يزداد سناه

إن هذه الأفكار تثبِّط الهمم ، إن :

فعله تحليل أجزاء الحياة   وجفاف النبع من ماء الحياة

• • •

ويرى إقبال وجوب تربية الذات ، وأن لهذه التّربية ثلاث مراحل : الطاعة ، وضبط النفس ، والنيابة الإلهية . وهو فى حديثه عن هذه التّربية يشبِّه جسد الإنسان بالجَمَل . ففى المرحلة الأولى : الطاعة ، يطلب إلى الرجل أن يكون كالجمَل فى صبره ووقاره وصحته .

فاحمل الفرض قوياً لاتهاب   وارجون من عنده حسن المآب

ويطلب إليه أن يقلع عن غيِّه ، وأن يلتزم قواعد الدين فإن الاختيار سيكون له إذا هو التزم الشريعة :

اجهدن فى طاعة ياذا الحسار   فمن الجبر سيبدو الاختيار

• • •

وفى المرحلة الثانية يدعو إقبال إلى ضبط النفس :

جمل نفسك تربو بالعلف   فى إباء وعناد وصلف
فكن الحر وقدها بزمام   تبلغن من ضبطها أعلى مقام

وعنده : أن من لا يعرف كيف يحكم نفسه يقع تحت حكم سواه . وهذا الإنسان الذى خلق من طين قد سيط فى أمشاجه خوف وحب :

خوف الدنيا وخوف الآخرة ، خوف الموت والفقر والرزايا .
وحب الجاه والثراء ، وحب الزوج والولد .

والخوف والحب مالم يسيطر عليهما الرجل بضبط نفسه يذلانه ، ويجبرانه على أن يطأطىء رأسه .

وضبط النفس يتأتَّى لمن يعرف ربه حق المعرفة ، من تصدُر « لا إله إلا الله » عن قلبه السليم : من يمسك بعصاً من « لا إله » فلتحطم طلسم الخوف يداه .

فعصا التوحيد هـــذه كفيلة بأن تحطِّم الخوف وتبطله كما أبطلت عصا موسى السحر .

فماذا يخاف ما دام لا يخاف غير الله ؟ .

وكذلك حب الزوج والولد يخلو منه من يتمسك بحب الله وحده . فإذا ما برئ الرجل من الخوف ،

والحب ، استطاع يوم الحرب أن يبذل روحه فى سبيل وطنه مخاطراً ، قرير العين ، طيب النفس .

وضبْط النفس يتأتَّى بالتمسك بأداة الصلاة وبالصوم والحج والزكاة :

تلك أسباب بها تستحكم ... إن يكن فى القلب دين محكم

* * *

أما المرحلة الثالثة وهى « النيابة الإلهية » فهى مرتبة الإنسان الكامل حين يستطيع أن يتعوَّد الطاعة وضبْط النفس ؛ فإنه يستطيع أن يكون بين الناس نافذ الرأى . وهو يشبِّه الجسد دائماً بالجمل ، ويصفه فى هذه المرحلة بالصعب فيقول :

إن خطمت الصعب قدت العالما ... نافذ الأمر عليه حكما

وهى أعلى مراتب الرقى الإنسانى . والإنسان الكامل آخر ثمر فى شجرة الإنسانية . تحبب إليه الصعاب والشدائد فى سبيل رقىِّ الحياة . وهو الحاكم الحق لبنى الإنسان ، لأن حكومته فى الحقيقة حكومة الله ونحن نقترب منه على قدر ارتقائنا ، وبهذا القرب تعلو قيمتنا فى الحياة :

نحن من فيضك نسمو للقلل ... فى جهاد الكون نمضى كالشعل

* * *

وحين تصفو نفس الإنسان ، الذات ؛ وتصل إلى حد « مقام الشهود » فإن إقبالا يريد من « الواصل » أن يكون فى سلوكه كالنبى وألا يتخذ من « وصوله » غاية الغايات . قال أحد الصوفية :

« صعد محمد النبى العربى إلى السموات العلى ، ثم رجع إلى الأرض . قسما بربى لو أننى بلغت هذا المقام لما عدت أبداً »

يقول إقبال : والصوفى لابد عائد إلى عالمنا من «مقام الشهود» لكن عودته ، مادام يعتقد أنه حقق غايته ، لن تفيد المجتمع شيئاً .

وإقبال يريد أن يتفكر الصوفية فى محمد عليه السلام، بعد الإسراء ، لقد عاد إلى الجهاد والكفاح وبث الدعوة ولم ينم، ولم يحسب أنه حين بلغ « مقام الشهود » قد بلغ كل شىء . إن النبى ، وهو المثل الأعلى ، عاد من هذا المقام أكثر تطلعاً إلى العمل والكفاح والدعوة من ذى قبل ، لأن النبى يمثِّل سعى الناس فى هذه الدنيا، فلا يريد أن يحدَّ هـذا السعى ، أو أن يقف به عند غاية . وليس « مقام الشهود » عنده سوى وسيلة لتقوية الروح حتى تدفع الذات دفعاً إلى الأمام ، لتكون نافعة للمجتمع الذى تعيش فيه .

* * *

ويشيد إقبال بكلمة الإمام الشافعى عن الوقت : « الوقت سيف » . ويقول إن : الإنسان توهم الوقت خطأ محدوداً، وقاسه بالليل والنهار ، فوقع فى شباك الوقت . والحق أن الوقت هو الحياة ، هو الأمل والعمل والسير والدأب . يقول :

فطرة العبد حصول الحاصل ... ليس فى تفكيره من طائل
فى مقام من همود راكد ... نوحه ليلا وصبحاً واحد
ومن الحر جديد الحلقة ... كل حين ، وحديث النغمة
قيد العبد صباح ومساء ... وثوى فى فه لفظ القضاء
وأرى الحر مشيراً للقدر ... صورت كفاه أحداث الدهر
عنده الماضى التقى والقابل ... عاجل بين يديه الآجل

وهكذا يطوِّع عزمُ الحر كلَّ وقت لما يريد ، فلا يعتلّ بأن شيئاً فات وقته ، وأن شيئاً لم يحنْ وقته .

* * *

وفى هذه القصيدة يتحدث إقبال إلى المسلمين عن ماضيهم الحافل :

قد غرسنا الدين فى أرض القلوب
وجلونا الحق من ستر الغيوب
ومن الدنيـا حللنا العقدا
واستثار الترب منـا سجدا

ثم يوجه الكلام إلى أهل الغرب الذين يستعلون علينا ، ويحسبون أنهم أصحاب الحضارة :

يا مدير الراح فى أضوائها ... ومذيب الكأس من لألائها
من غرور واختيال تسكر ... ومن الفقر لدينا تسخر
كأسنا كانت سراج المحفل ... صدرنا كان لقلب مشعل .

* * *

وفى منظومته المعروفة « برموز بى خودى » ؛ أى رموز نفى الذات ، يتحدث إقبال عن الأمة الإسلامية .

وهو يرى أن هذه الأمة تقوم على دعامتين : التوحيد والرسالة المحمدية ، هذه الرسالة التى تدعو إلى تمكين الحرية والمساواة والأخوّة بين البشر .

وهو يدعو إلى أن الأمة المحمدية مؤسسة على التوحيد فلا تحدُّها الأمكنة :

قلبنا الخفاق يأبى موطنا   ريحه العاصف تأبى مسكنا
ليس من هند وروم قلبنا   ما سوى الإسلام فيه أرضنا

وهو يشير إلى كعب بن زهير حين مدح النبى بقصيدته : « بانت سعاد » فأشار إلى البيت :

إن الرسول لسيف يستضاء به   مهند من سيوف الهند مسلول

بقوله :

كعب الشاعر فى خير العباد   أنشد المدحة من « بانت سعاد »
نظم الدر منيراً فى ثناه   من سيوف الهند سيفاً قد دعاه

وهو يهاجم فكرة الأوطان ، ويقول إنها تقسيم صناعى مفتعل ، إنما يقوم الوطن أساساً على الدين والأمة المحمدية لا تعرف حدودا . ويوم تستطيع كل جماعة من هذه الأمة الواحدة أن تقوى الذات بين أفرادها ، فيعمل كل فرد فيها على نيل الاستقلال ، وطرد المستعمر ، تعود الوحدة الطبيعية بين هذه الجماعات وتتكون الأمة المحمدية .

قطعوا الأوطان بين الإخوة   صيروا الأوطان أس الأمة

وإقبال فى هذا الاتجاه ، يمثل رجل الفكر وهو يرى ببصيرته النافذة ، وحسه المرهف ما يبذل فى سبيل تفريق الجماعات ، وإثارة الفتن الدينية بينهم ، ولا شك أن ما كان يجرى فى الهند من ذلك كله ، قد حمله على التفكير فى رابطة الدين ، لتكون عمادا لدولة إسلامية واحدة فى الهند كخطوة أولى ، وقد تحقق أمل إقبال بعد وفاته بسنوات تسع ، فكانت دولة باكستان عام ١٩٤٧ .

وفى ديوان « نفى الذات » يتناول إقبال مواضيع اجتماعيـــة مما كان يثار وقتذاك فى كثير من البلاد الشرقية الإسلاميـــة . ولعل أهم هذه المواضيع هو موضوع المرأة . فقد ظهرت حركة تحرير المرأة مع هذه المبادئ الجديدة التى تأتى على أثر صحو الأمة ومحاولتها اللحاق بغيرها فى ركْب الحضـــارة الإنسانية . وكان من الطبيعى أن تلقى فكرة تحرير المرأة غلواً شديداً من بعض الداعين إليها ، يقابله غلوٌ شديد من ناحية أخرى فى التمسك ببقاء المرأة وراء الحجب والأستار فى بيتها .

وإقبال فى هذه القضية ، يلتفت إلى الإسلام فى عصره الأول ، فيرى فاطمة الزهراء ، فينادى بأنها أسوة كاملة للنساء المسلمات . وقد قامت السيدة فاطمة بواجبها فى الحياة على خير وجه ، كانت قرّة عين لأبيها ، وكانت زوجاً صالحة لزوجها ، ثم كانت أمّاً ، خير أمٍّ ، للحسن والحسين :

قرة العين لخير الأولين   خاتم الرسل وخير الآخرين
وهى زوج المرتضى ذا البطل   أسد الله الحكيم الفيصل
وهى أم السيدين الأكرمين   حسن خير حليم وحسين

ويشيد إقبال بأمومة فاطمة ويقول :

سيرة الأولاد صنع الأمهات   وخلال الخير طبع الأمهات

وعنده أن السيدة فاطمة نشئت نشـــأة إسلامية مثالية ؛ كانت تعمل فى بيتها كما يجب أن تعمل كل امرأة فى بيتها ، وفى الوقت نفسه كانت تقرأ القرآن :

نشئت ما بين صبر ورضى   فى الفم القرآن ، والكف الرحى

* * *

وفى قصيدة أخرى لإقبال يحث المرأة المسلمة على أن تعنى بأولادها كما عنيت فاطمة الزهراء بولديها الكريمين :

عل غصناً منك يأتى بحسين   فترى النضرة روضات ذوين

* * *

وإقبال فى هذه القصائد من ديوان « أسرار نفى الذات » يمثل المسلم الصادق أحسن التمثيل ، وهو يرمى

إلى تلقين المسلمين درساً صامتاً يرى فيه الأذكياء منهم توجيهاً إلى خير الأمة ، فهو إذ يجد فى السيدة فاطمة الزهراء قدوة للمسلمات يذكر فى القصيدة التى تلى ، أن أبا بكر الصدِّيق ، هو صفوة أصحاب الصفاء ، ويسأله أن يصف الدواء لأدواء المسلمين .

يريد إقبال بهذا أن يجمع بين حب السيدة فاطمة الزهراء ، وعلى كرَّم الله وجهه ، والحسن والحسين وأبى بكر . يريد أن يقول لمن إذا أحبُّوا علياً وبنيه أبغضوا الشيخين أبا بكر وعمر ، إن المسلم الحق يحب آل بيت النبى وصحابة النبى عليه السلام . إنه يريد أن ينزع من النفوس ما ورثته من جهل وما لقنته من أسباب الفرقة بين المسلمين .

إنه يريد وطناً إسلامياً لا يفرق فيه بين أقوام أو مذاهب .

يقول إن أبا بكر زاره فى الحلم ، فلما سأله طبَّ أدواء المسلمين ، قال :

قلت : أفغان وترك وعجم لم تزل عما تعودت القدم
طهرن الحق من هذى السمات اقصد البحر وخل القنوات .

* * *

أما بعد ؛ فهذه نظرة سريعة إلى بعض أعمال إقبال ، قصرتها على ديوانين له ، هما : أسرار الذات وأسرار نفى الذات . ولنا عودة إلى إقبال نلتقى معه فى كتبه الأخرى .

والذى يدرس «إقبال» من العرب ، يشعر بأنه مدين فى دراسته للأستاذ الجليل عبد الوهاب عزَّام رحمه الله ، فهو الذى عرَّفنا بإقبال حين كتب عنه واقتبس منه ، ثم عاد ففصَّل تعريفنا بإقبال حين كتب سِفْراً عنه قيما ، وترجم الكثير من دواوينه نظماً إلى العربية . وكان رحمه الله مالكاً لناصيتى اللغتين : الفارسية والأوردية ، وقد أوتى ملكة رائعة فى النقل من هاتين اللغتين إلى العربية .

والأشعار الرائعة التى تقرأها فى هذا المقال كتبها بالفارسية إقبال ، ونظمها بالعربية عزَّام .



وسائل النهوض بالمجتمع العربي

بقلم الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي

بدأ المجتمع العربي الحاضر يصحو بعد سبات عميق ، وانبرى يخطو خطواته نحو النهوض والتقدم ، لكن تقف في طريقه عقبات نفسية واجتماعية – ولا مفر له من تذليلها واحدة بعد أخرى : نزعات ترسبت في نفسه نتيجة لما حاق به من كوارث ومظالم وغزو واستغلال كادت تشلُّ إرادته وتجمِّد فعاليته – ومشكلات اجتماعية واقتصادية تتطلب العلاج – فقرٌ مزمن ، وتغذية سيئة ، وأمِّية سائدة ؛ فكيف يشق طريقه ؟ وكيف يهبُّ للنهوض ؟ وكيف يطوِّر ثقافته ويكوِّن أيديولوجيته الجديدة ، ويسير في موكب التقدم كما سار في فترات بعثه وحضارته العريقة الغابرة ؟

* * *

إنه وهو في مفترق الطريق يجب أن يتخذ له منهجاً تطورياً تقدمياً ، يحافظ فيه على مثله العربية الإيجابية الصالحة التي تميز بها ، ويجاهد التقاليد والعادات والأفكار والنزعات السلبية المعوِّقة له . ويعود إلى الماضي العربي الحي في فترات الازدهار . فالوعي التاريخي بالفترات المجيدة من تاريخه ، هو قوته وزاده الروحي في رحلته القابلة الشاقة .

ويتكشف التاريخ العربي عن حقائق كبيرة قادت المجتمع العربي إلى المجد ، وأول هذه الحقائق : إرهاف الوجدان العربي الخاص والعام ، وتهذيب انفعالاته ، وإعلاء خلقياته ، وعلى رأسها الشعور بالمحبة والتخلق بالمروءة وما يتفرع منها ، من كرم ووفاء ونجدة وتعاون .

وتضيء لنا من الظلمات حقيقةٌ على جانب كبير من الأهمية ، هي بلوغ المجتمع العربي درجة عالية من التقدم والتحضر عند ما ازدهر اقتصاد المجتمع العربي ؛ التجاري والصناعي ، في القرنين : التاسع والعاشر الميلاديين ، فذاعت التجارة العربية ووجدت الصناعات الجديدة مثل : صناعة الحديد والصلب ، وصناعة الحرير ، والورق والخزف . ووجد المفكرون والعلماء العرب من كبار التجار من يعاونهم على بحوثهم العلمية والتجريبية التي تعدُّ فخراً من مفاخر المدنية العربية .

ولم يصل المجتمع العربي إلى هذا التقدم إلا بفضل اتساع رقعته ، واتصالاته بالمجتمعات الأخرى ، ونقل الثقافة والخبرات الفنية من البلاد التي ضُمت إليه وصارت جزءاً منه ، أو بمعنى آخر ؛ إن من وسائل البعث العربي الاتصال بين المجتمعات الأخرى على مستوًى قومي واسع لا مستوى إقليمي ضيق .

* * *

هذا الوعي التاريخي يخلق شعوراً جديداً حافزاً لإيجاد مجتمع عربي معاصر ناهض ، بل يعدُّ بمثابة الخميرة لتشكيل هذا المجتمع ، وأساً لأيديولوجية جديدة له ، تستمدُّ عناصرها من الثقافات الجديدة والفكرات التقدمية المتفقة مع روح العصر . فالشعور بالمودّة العامة بين طبقات الأمة وتعاونها حتى مع وجود الطبقات المختلفة من غنية ومتوسطة وفقيرة ، هو عامل من عوامل النهوض بالمجتمع العربي المعاصر . ويقتضي هذا إزالة الحواجز والفوارق بين المثقفين وغير المثقفين ، وبين فالح الأرض ومالكها ، وبين العامل وصاحب العمل ، وبين

الأقلية الدينية والأغلبية ، وبين الحاكم والمحكوم ، فلا سادة ولا مسودون ، ولا سلطة وجبروت من جانب ، ولا خوف وحقد من الجانب الآخر ، بل زمالة المتساوين .

والفكرة الجديدة فى تكوين تنظيمات شعبية من جميع الطبقات والفئات والطوائف فى اتحاد قومى هى : فكرة عملية جليلة ، وتنظيم مبتكر مستمد من النفسية العربية النقية ، هى فكرة تسمو على أى نظام محوَرى أو نظام ديمقراطى سياسى غربى .

وتطبيق هذا التنظيم الجديد ، يتطلب ضرباً من الجهاد النفسى الكبير ، ومن التفكير الذكى معاً ، للعمل على خير المجتمع وإسعاده ، ولا مفرّ لنجاحه من اتخاذ منهج علمى لتدريب العاملين فيه من ذوى القابلية ، وترشيدهم إلى معرفـــة الفلسفـــة الثورية الجديدة وأهدافها ، لمعالجة المشكلات المحلية ، والتفكير فى الإصلاحات اللازمة لها وتأهيلهم للخدمات الاجتماعية . وهذه الأمور تحتاج إلى ثقافة واسعة ، ومطبوعات علمية رصينة . وحبذا لو أنشئ لهذا الغرض معهد لتدريب هؤلاء القادة الجدد وتلقينهم نوعاً من الثقافة الخاصة ، بمعالجة مثل هذه الشئون . ونعتقد أن مثل هذا المعهد يكون خميرة صالحة لتوعية هذه التنظيمات ، والسير بها سيراً علمياً ذكياً .

* * *

وليس من شك فى أن هذا التنظيم الوطنى الديموقراطى ، لن يتاح له الخلق والإنتاج إلا إذا عاونته حرية فكرية غير مكبوحة بخوف أو تهديد ، أو تجبين . فإن كبح الوظائف البشرية بالخوف له أثر مُجمِّد على القدرات البشرية ، ونتيجة معرقلة لكل مجتمع يتوق للتطور والنهوض(١) .

* * *

وهذا التعاون الديمقراطى الحرُّ إذا انطلق واتسع مداه فشمل المجتمعات العربيـــة فى المستوى القومى ، فسوف يعود بأكبر النفع والخير والقوة للمجتمع العربى الكبير .

فالملحوظ أن النزعة الإقليمية فى بعض المجتمعات العربية لا تزال سائدة بتمكن الروح الوطنى الإقليمى فيها ، والميل العاطفى الرومانتيكى الذى يُطوِّف بالأذهان العربية . والنزوع القومى كما يقول الأستاذ جيب H.A.R. Gibb هو نزوع عقلى يتوافق مع التطور الاجتماعى .

ولكى يغرس هذا النزوع فى مجتمعاتنا العربية كافة ، لا مفرّ من اللواذ إلى الحكمة ، وإلى المهارة البارعة من جانب القادة والمفكرين ، وبيان جدوى الوحدة بطريقة عقلية ، مقنعة مشبعة بروح المودّة للتأثير فى أفراد المجتمعات ، ورجال الحكومات الذين لا يزال بعضهم يعيشون فى قوقعة الوطنية المحلية المقفلة ، استجابة لعظمتهم واستمساكاً بزهوهم الوطنى . وإنا لنحيى الأمل الوثيق فى أن تتواصل المجتمعات العربية ، وينصهر أفرادها ، ويصاهر بعضهم بعضاً ، وأن نجد بعض حكام البلاد العربية يعملون على إيجاد هذا الاتصال ، وحل مشكلات المجتمع العربى الكبرة بوساطة مجلس عربى أعلى ، له سلطات تعلو على المستوى القومى المحلى ، يقوم بتناول المشكلات العربية بنظرة قومية واسعة نفّاذه ،

ومن بين هذه المشكلات : رفع الحواجز الجمركية ، والنظر فى مسائل التصدير والاستيراد وإيجاد سياسة حكيمة للبترول ، ونشر الصناعات البترولية ، وتهجير الأيدى المتعطلة إلى أماكن العمل ؛ وغيرها من المسائل المهمة التى تعود بأجزل الخير على المجتمع العربى الكبير .

وليس شك فى أن العامل الاقتصادى الذى يتناول النواحى الزراعية والصناعية والتجارية ، هو أهم وسيلة لرفع المستوى المعيشى للمجتمع العربى .

وفى البلاد العربية خيرات معدنية ونباتية وصناعية

---

(١) Human Potentialities by Gardner Murphy

وافرة ، ولو أخذنا منها ووزعناها بحسب حاجة كل بلد لجنى المجتمع العربى الكبير أبرك الثمار

* * *

ونحسب أن رفع المستوى الثقافى فى المجتمع العربى ، لا يقل أهمية عن المستوى الاقتصادى ، فلا مفر لرقى المجتمع من محو وصمة الأمية ، والاهتمام بالتعليم فى المدارس والمعاهد ، ووضع برامج تعليمية من شأنها ربط الطالب بمجتمعه وتوجيهه إلى التفكير ؛ لا حشو رأسه وتكديسها بالمعلومات الكثيرة ، ويقوم التعليم أساساً على روح التعاون والمشاركة لا روح المنافسة التى تثير العداوة والحرق .

ولكى ننشر الثقافة العامة فى المجتمع العربى ، لا مفر من اقتباس أحسن ما فى الثقافات الأخرى ، ونقلها وهضمها ، والاستقلال بثقافة عربيــة لها طابعها المميز .

فعامل النقل أو الاقتباس ؛ كان عاملا تقدمياً فى العصر الذهبى للعرب ، ولا يزال عاملا تطورياً فى إنهاض كل مجتمع . ولا مناص إذن من قيــام حركة واسعة النطاق لترجمة العلوم والآداب ، والفنون ، لتشكيل الخميرة الأولى للخلق والإبداع العربى . ومن الأهمية بمكان الاهتمام بخلق الأدب الجاد ، لا أدب اللهو والتطريب والتسلية السائد فى البلاد العربية ، وتوجيه أجهزة الثقافة الجديدة إلى هذا الأدب الموجه ، فتتحدث الكتب عن الثقافة والحضارة حديثاً فياضاً ، وتتناول السينما والإذاعة — إلى جانب التسلية — الحديث عن النواحى الاجتماعية والفلسفية

* * *

فإذا ما وصلنا إلى درجة معتبرة من الثقافة ومن التفكير المستقل ، أمكن أن نسير شوطاً فى طريق البحث العلمى النزيه ، وأمكن للنبوغ العربى المطمور أن يخترع ويبتدع ويبتكر أشياء مادية ومعنوية ، كما فعل الأجداد العظام من قبل .

ولا يدخل فى خلد أحد أن الاختراع مقصور على أناس بذاتهم أو أمم بعينها ، فالاختراع وليد الموهبة والحرية والمغامرة الفكرية والروحية ، وهو ليس مقصوراً على المجال المادى ، بل إنه يفتح المجالات الأدبية والفنية والاجتماعية . فالنظرية الجمالية الجديدة ، اختراع أدبى فنى ، والفكرة الاجتماعية النافعة ، مثل : إيجاد الدستور ، أو تكوين منظمة هيئة الأمم ، أو وضع حد أدنى لأجور العمال ، أو وضع حد أقصى لساعات العمل ، أو إيجاد الاتحادات القومية ، أو إيجاد مجلس عربى قومى أعلى ، أو وضع تشريعات للأسرة تتساوق وروح العصر الجديد ؛ كلها اختراعات اجتماعية على الصعيد المحلى والقومى والعالمى .

ولأفراد كل مجتمع يتوقل للتقدم والنهوض ، أن يفكروا تفكيراً عميقاً فى إنجاب مثل هذه المخترعات فى كل مجال : اقتصادياً كان أو أدبياً أو اجتماعياً ، بروح ثورية تسمو على أى رأى سلفى معوق ؛ إذ لا يجوز بتاتاً أن نقف على عتبات الماضى نسأله حل مشكلاتنا ، بل علينا أن نلوذ إلى عقولنا لحل تلك المشكلات .

* * *

ويتصل بعامل الاختراع عامل آخر له أهمية بالغة فى إنهاض المجتمع ، هو : الصناعة الفنية ؛ أى تطبيق العلم والاختراع على العمل والصناعة . وهو ما يسمى بال Technology ويرجع إلى الصناعة الفنية ما نشهد من آثار تقدمية وحضارية فى العالم الحديث . فعند ما كشفت قوة البخــار ؛ استعملت فى تسيير القاطرة والباخرة وآلات الصناعة ، وكذلك عند ما اكتشفت الكهرباء استخدمت فى الصناعة والزراعة والعمران ، كما تستخدم اليوم قوة الذرة لأغراض سلمية وحربية وكيماوية وطبية .

وها نحن أولاء نشهد جمهوريتنا العربية توجه اهتماماً يذكر إلى الصناعة الفنية فيما نلمس من اهتمام بالصناعات البترولــيــة والكيماوية والطبية والقطنية والصوفية وغيرها . وجدير بنا الاستمرار على إبداع

المزيد من هذه الصناعات الفنيـــة لنضمن التقدم المادىّ المنشود .

* * *

ولا يفوتنا فى هذا المقام أن نعرِّج على عامل آخر من عوامل النهوض فى المجتمع ، هو عامل من عوامل تحضُّره ، وهو العامل الجمالى ، والمنبع الذى تصدر عنه الأفكار ويسمو به الوجدان ، وثقافة الجمال لأفراد المجتمع واجبة . وينبغى أن نلاحظ ذلك فى أنفسنا وفى لباسنا وفى طراز بيوتنا وفى مقاهينا ، وأن نتخيَّر طابعاً خاصًّا لنا دون تقليد ولا محاكاة .

فالملحوظ أن العنصر الجمالى مقصور على فئة قليلة من المثقفين ثقافة رفيعة .

* * *

ولقد بان لنا مما تقدم ؛ أن العامل الأول فى إنهاض المجتمع هو ، علما. خلقـ ، وحى ، ينتظم روح المحبة الحقيقية والتعاون الصادق ، أو بمعنى آخر روح الإنسانية .

والعامل الثانى هو الوعى التاريخى لماضينا الحى بما يضم من أحداث عظام وانتصارات وهزائم ، وما انطوى عليه من مذاهب وآراء وتشريعات أصيلة .

والعامل الثالث الذى يقفز بنا إلى التقدم والنهوض ، هو عنصر التفكير واللواذ إلى العلم والمعرفة الواسعة ، وترك النزوع العاطفى الرومانتيكى والتصوف السلبى الذى جلب علينا الجمود والركود .

والعامل الرابع هو العامل القومى الإنسانى المتسامح المنطلق الذى ينطوى على تحرر البلاد العربية سياسيًّا ، وتوحدها فى العمل معاً .

ونحن وإن كنا قد تركنا الحـــديث عن العامل السياسى ، فلأنه جزء لايتجزَّأ من العامل القومى .

أما العامل الخامس المؤدى إلى النهوض والتقدم فهو العامل الاقتصادى ، فضلا عن العوامل الأخرى التى أسلفنا عليها من اقتباس واختراع وصنعة فنية ، وجميعها عوامل كبيرة عامة كفيلة بإنهاض المجتمع العربى الكبير ، بل مؤدية إلى رفعه إلى درجة حضارية عالية .

وبلوغنا هذه الدرجة ليس وهماً ولا خيالاً ، فروح التقدم مبثوثة فى العرب ، والتحضر العربى كامن فيه لعراقته . ولا تحتاج هذه الروح إلا إلى أرواح قوية وثَّابة ، وعقول مفكرة صافية ترفع الرماد عن الفحمة المتوقدة ، وحضارتنا العربية التى عاشت أكثر من ستة قرون ، وأنارت الطريق لأوروبا لم تختف إلا بعوامل سياسية وخارجية ، من بينها : ترف الخلفاء ، وضعف الملوك والأمراء ، وغزو البلاد ، وحكم الأجنبى لها ، عدة قرون . ولكن التحضر فينا سوف يعود ، إذا دان المجتمع العربى ، بروح التقدمية الأصيل ، وجرى على فكرية جديدة مستمدَّة من ماضيه المجيد ، وحاضره الوثاب . ويؤكد هذه الحقيقة ، الكاتب الأمريكى : هارى شابيرو فى كتابه (مظاهر الثقافة) [1] فيذكر أن الحضارة العربية إن اختفت لعوامل سياسية أو خارجية فسوف تعود لأنها حضارة عريقة ، حضارة قامت فى مصر والشرق الأوسط ، وانتشرت إلى الهند والصين ، ولبُّ الحضارة العربية باقٍ ، والذاتية العربية باقية لم تهزم ولم تحطم إذ لديها الفرصة فى النهوض والاستمرار والازدهار ، كما فعلت الصين ، وكما تفعل الهند التى إن حطمها الاستعمار البريطانى سياسيًّا واقتصاديًّا ، إلا أنها لا تزال محتفظة بتقاليدها ؛ وروحها الحضارى القوى .

وصفوة القول ؛ أن الحضارة لا تموت ، لكنها تختفى ، ثم تعود .

أما كيف تعود ؛ فذلك بفضل العوامل الأساسية التى أوجزنا الحديث عنها ، وبفضل عوامل ثانوية أخرى تتصل بتغيير المجتمع العربى فى أسلوب حياته تغييراً جذريًّا ؛ بتغيير حياته الاجتماعية والفكرية والاقتصادية . وذلك بفضل الوعى التقدمى العربى الجديد ، وهو حجر الزاوية فى البعث الذى نصبو إليه ، وبما يبذل القادة والمفكرون من طاقات قوية فعَّالة فى هذه السبيل .

(١) Harry L. Shapiro: "Aspects of Culture." 1956.

الكلمة العذراء

بقلم الأستاذ نظير زيتون

بعد هجرة امتدت أربعين عاماً فى البرازيل ، عاد الشاعر الأديب ، والناثر الخطيب : نظير زيتون إلى وطنه العربى الكبير ، ليقيم فى بلده (حمص) فى الإقليم الشمالى من الجمهورية العربية المتحدة ، وليشهد الوثبات الفساح التى تقطعها أمته فى مضمار الحياة ، ثم زار الإقليم الجنوبى من هذه الجمهورية ليشهد نبضات قلب هذا العالم العربى وهو ينبض بالحياة الجديدة ، وأوحى إليه أكبر مشروع تنهض به عروس الصحراء ؛ ذلك هو السد العالى ، بهذه الكلمة العذراء .

لله تلك الكلمة العذراء

تخلفت عن رفيقاتها فى سبات عذب الأصداء ..

وسادُها الجوزاء ، وفراشها الثريّا العصماء ولحافها القبة الزرقاء

وأفاقت منهلّةً وفى وجهها سناء ورُواء

فإذا هى وحيدةٌ على كثبان البادية الغبراء .

ورمت أبصارها فى الأقاصى تنشد الركب فى البيداء

واستصرخت هلَعاً بقلبٍ لهيف الأداء

أين أنتنّ يا شقيقات الحوباء

أين أنتنّ يا شقيقات النور الأزلى المعطاء .

أفراقٌ ولا وداع ، ولا أمل باللقاء .. ؟

ونادت ونادت ، ويا رعدةً فى النداء ، يردّدها رجع الصدى حشرجةً فى الفضاء ..

وتهافت قلبها فارتمت على البطحاء ، وأجهشت بالبكاء ..

وساورها اليأس وكاد يسفح ما فى كأسها من صهباء . ويستلّ ما فى عينها من ضياء ، ويسحق ما تنضّر فى جوانحها من براعم الرغد والنعماء

ورفعت يدها تشكو إلى الله غربة عاتية ، فى وحشة طاغية ، صوّحت أمنيتها الزهراء ..

* * *

وكان صباحٌ وكان مساء ..

وسلستْ لها الأحلام بعد العناء

جمع الله شملها بالشقيقات ، فكان العناق ، وكان العزاء ..

فقلنَ لها ، وفى القول بثّ الرجاء :

إذا كنتِ كثبان رمل ، وجلاميد صخر ، ونجوى شقاء .

فلله سرّ حكيمٌ مصون تحجّب عن أعين البصراء

وإن كان يومك مدلهمّ الغيوم فلا بدّ أن تشرق الليلة القمراء ..

وردّت وقالت : تعستُ .. وأنّى لرملى وصخرى ازدراع الرخاء ، ومن أين لى أن أفيض ينابيع خيرٍ تروّى الظماء ..

وولّت وفى ناظريها بريقٌ من العزم والمضاء ..

* * *

جثت لتصلّى وتشكو إلى الله ما انطوى عليه قلبها الخصيب من المنى الهدباء

إلهى ، إلهَ الجمال ، إلهَ المحبة ، إلهَ العطاء .

أنا منك ومضةُ غوث ، أنا منك نفحةُ خيرٍ .

أنا منك نسمةُ برٍّ . أنا منك مزنُ السماء ..

فجدْ يا إلهى علىّ بمـــاء ، وظلٍّ ظليلٍ لهذا العراء .. وثدي كريم حنون سخيّ الولاء . فإن عبس

الدهر يوماً وكشّر للأصدقاء . تسلّقت بسمتي وجهه والرجاء ...

أنا لست مثل شقيقاتي ، قمّة شمّاء ، أو روضة غنّاء . أو بحرة زرقاء . أو واحة خضراء . أو مدينة فيحاء . أنا لست نهراً ، لستُ شلاّلاً . لست وادياً أنيس الأفياء ..

ولستُ سحابة غيثٍ وآلاء . وإنما أنا ، ويا بؤس ما أنا ، أرض موات جدباء . وإنما أنا في موكب الحياة عقبة كأداء ، إنّما أنا يا الله كلمة عقراء ..

وابتهلت إلى ربّها وفي ناظريها انتفاضة بكماء . ودمعة خرساء . .

إلهي غفرانك فليس طموحي صدى الكبرياء . ولكن طموحي جمال أغاريده فرحة في العلاء .

ومن أين للرمل ، من أين للصخر أهاميس قلب رخيم الغناء . وأساجيع حبّ تهزّ السماء . وأناشيد وجد حنون ، صلاة إلى الله في فم الورقاء ...

* * *

لله تلك الكلمة العذراء ..

سمعتْ هاتفاً قصيّاً يناديها فأصغت أيّما إصغاء . وتهلّل وجهها بشراً وبهاء . وارتعشت جوارحها كأنّ بها مسّاً من الكهرباء ، ودبّ الصوت في سمعها دبيب النشوة الوطفاء .

ستكونين أعظم مما تحلمين يا عذراء الصحراء .

ستكونين ينبوع رحمة وسلام وثراء

ستكونين غوثاً ونعمة وبركة تملأ الأرجاء ..

ستكونين الأغرودة الكبرى في موكب الكرامة والإباء .

ستكونين الزمرّدة الخضراء ، في قلادة إفريقيـــة السوداء .

ستكونين آية الكفاح الجبّار في معركة السِّلم البيضاء.

ستكونين كعبة الإلهام والجمال في قوافي الشعراء ، ورؤى الأنبياء ..

ستكونين وثبة التاريخ في صفحات العباقرة الأصفياء وماذا أيضاً ...

ستكونين رمزاً حيّاً للصداقة بين الشعوب وعنواناً للولاء . تبارك ثديٌ يدرّ العلى والرخاء . وتبارك ما تلد للإنسانيّة والهدى تلك الأحشاء ، إنه الثورة . إنه النضال . إنه البناء

فاخشع يا خوفو ، ولملمْ كنوزك يا توت عنخ آمون ، وغضّوا يا آل فرعون . إذا ولدت ثرواتكم الجامدة المتقلّصة بهارج الخيلاء . وزخارف الكبرياء ، فعذراء الصحراء تلد الحيـــاة رغادة وعلياء ، ومناجع خير غضراء . ومنازل طمأنينة قوراء .

فقرّي عيناً وطيبي نفساً أيّتها الكلمة العذراء ..

ستكونين للحب والســـلام والجمال ، ستكونين كمالك الله شاء . شمساً متهادية اللألاء

إنكِ هدية الله إلى الإنسان

وإنّكِ صلاة الإنسان إلى الرحمن

وما شاء الله وقدّر ، كان ..

وأكرم معجزات يد العمران ، في إسوان ، صلاة شكرٍ وإيمان .

* * *

في السد العالي

قرأنا أبجديّة البطولات العوالي ، والانطلاقات الغوالي ، والانتفاضات الحوالي ، ووثبات الأساطير الخوالي .

وقرأنا فيه حلم ألوفٍ وألوفٍ من السنين ، حلماً عملاقاً تراقصت أشباحه على النيل الميمون ؛ حلماً قدسيّاً تلألأ في سراب الرمل والصخر الدفين ؛ حلماً زكيّاً علق بأهداب المصلحين المؤمنين . حلماً رائعاً ساحراً ، فكّ طلاسمه عبد الناصر الأمين ..

فيالعصر السدّ العالي من عصر ، لياليه هزيعٌ من ليلة القدر .

تبلّج فيه للعروبة الفجر ، وانطلق النسر ، وتحقق النصر ، ولله الحمد والشكر ..

الفضاء الكونى وأسفاره

بقلم الدكتور محمد جمال الدين الفندى

منذ أحس الإنسان بالكون الواسع المترامى الأطراف من حول أمه الأرض ، وأخذ يتطلع إلى ماحوى من كواكب وأجرام لعله يجد إليها سبيلا ، انحصرت المعركة التى لزم أن يخوضها فى التغلب على الجاذبية ، أو الخروج من قبضة الأرض من ناحية ، ثم فى إمكان السبح فى الفضاء[1] وتجنب أهواله من ناحية أخرى .

وفى مستهل عصر الفضاء الذى نعيش فيه خاض الإنسان هذه المعركة بالصواريخ ، وأحرز من النصر ما يجعلنا نكاد نجزم بأن مسألة احتلال الكواكب القريبة منا ، والداخلة فى نطاق مجموعتنا الشمسية ،لم تعد مجرد فكرة خيالية تجيش بخواطر الكتاب والروائيين . وليس بالعجيب أن يهتم الإنسان بتلك الكواكب ، ففى بعضها — مثل المريخ — ظروف تشابه ظروف الأرض التى أنجبت الحياة وصانتها فى جميع أطوارها .

ونحن عندما نتعرض للكلام عن الفضاء وأسراره، مستخدمين نتائج أرصاد ما أرسل البشر من أقمار وكواكب صناعية ، فإن ذلك لا يعنى بحال من الأحوال خروجنا بعيداً عن مجموعتنا الشمسية لكى نسبح فى أرجاء المجرة إلى حيث الشموس أو النجوم ، أو نخرج إلى مجرَّات أو سُدم أخرى مما فى أعماق الفضاء — شكل (١) — فمواقع تلك الأجرام أبعد من أن يصل إليها الأنام فى اليقظة أو فى الأحلام . إن أقرب الشموس منا ، فى طريق التبَّانة أو الطريق اللبنى ، يصلنا ضوؤها فى بضع سنين ، وهناك فى هذا الطريق نفسه نجوم تبعد عنا مسافات يقطعها الضوء فى أكثر من ألف سنة ، لكن طريق التبَّانة نفسه جزء صغير من القرص العظيم الذى يكون مجرَّتنا والذى يزيد طول قطره على ٦٠ ألف سنة ضوئية .

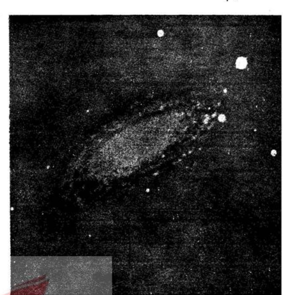
وقد أبدع القرآن الكريم وأعجز فى وصف مواقع النجوم حين قال : « فلا أقْسِم بمواقِـع النجوم وإنه لقَسَمٌ لو تعلمون عظيم » .

ولقصص الأسفار عَبْر الفضاء الكونى تاريخ قديم ، فمنذ أكثر من ١٨٠٠ سنة كتب لوسيان ساموساتا الإغريقى أسطورة عن سفينة رفعتها عاصفة هوجاء إلى الجزيرة المضيئة وهى القمر ، ثم عاد فكتب أسطورة أخرى أو خرافة عن رجل طار إلى القمر بجناحين أحدهما : جناح نسر ، والآخر جناح رخ ، فقد كان المفهوم بطبيعة الحال أن الغلاف الجوى ، أو الهواء ، يمتد انتشاره إلى تلك الأرجاء .

ومضت فترة أربت على ١٤٠٠ سنة من بعد موت لوسيان ،لم يقدِمْ فيها أحد على الكتابة عن السفر إلى عالم آخر عبر الفضاء ، وذلك بسبب رواج العقيدة القائلة بأن الأرض هى العالم الوحيد فى هذا الوجود ، وإن سائر الأجرام السماوية من شموس أو نجوم ما هى إلا مجرد أضواء أو مصابيح معلَّقة فى كبد السماء من أجل رفاهية البشر وخدمتهم دون سواهم .

ومنذ نحو ثلاثة قرون فقط ، جازف بعض علماء

(١) لا نقول الفراغ الكونى لأنه أشبه شىء بالفضاء الذى تنتشر فيه ذرات المادة بدرجات متفاوتة الكثافة كما سنرى .



شكل (١) إحدى السدم المغزلية الشكل الضاربة فى أعماق الفضاء ، وترى تجمعات النجوم فيها

الفلك ، من أمثال : كبرنيق وغاليليو بحياتهم فى سبيل تنوير الأذهان ، وإثبات أن هنالك عوالم أخرى عديدة من وراء الفضاء الذى تسبح فيه الأرض ، وأعقب ذلك أن ظهرت من جديد الأحلام العذبة بزيارة تلك العوالم ، فألف كبلر قصة عجيبة ابتدع فيها طريقة أكثر عجباً للسفر عبْر الفضاء ، إذ تصور سكان القمر من الجن الذين عبروا ببطل القصة إلى سطح القمر على كبرى الظل الذى يسقط عليه من الأرض خلال الخسوف . ولم تظهر آثار العلم التجريبى فى أوروبا على روايات السفر عبْر الفضاء الكونى إلا فى القرن السابع عشر ، فى أمثال ما نسب إلى (سيرانو دى بيرچيراك) من أنه زوّد بطل القصة بزجاجات مليئة بقطر الندى ، وذلك ليتمكن البطل من الصعود إلى السماء عند ما تشرق الشمس وتسحب أشعتها معها قطر الندى .

وفى عام ١٨٦٥ كتب چول ڤيرن قصة عن رحلة إلى القمر استخدم فيها أرقاماً فلكية سليمة ، على الرغم من أن وسيلة السفر التى ابتدعها لم تكن صائبة علمياً .

فقد انطلقت سفينة الفضاء التى صممها من مدفع ضخم جدا ، بسرعة زادت على خمسين الفا من الكيلومترات فى الساعة ، وذلك للتغلب على جذب الأرض وقبضتها . وفى الفضاء لجأ ركابها إلى إطلاق الصواريخ للتقليل من تلك السرعة الهائلة . ولم تستقر السفينة على سطح القمر ، وإنما اقتربت منه بعد مضى أربعة أيام ، ثم غيرت خط سيرها بحيث أخذت تدور فى مسار دائرى من حول القمر كتابع له . وباستخدام الصواريخ أيضاً أمكن إزاحة السفينة لتنطلق عائدة إلى الأرض ، حيث سقطت فى المحيط وأنقذتها سفينة كانت معدة لهذا الغرض بالذات .

وسرعان ما آمن الناس بفكرة ڤيرن هذه وكتبوا إليه يرجونه السفر إلى القمر ، إلا أن أكثر المشتغلين بالعلم لم يسلّموا بإمكان إنجاز أسفار الفضاء على طريقة ڤيرن لعدة أسباب ، منها أن تكاليف مثل هذا المدفع تفوق تكاليف أى حرب من الحروب العالمية ، كما أن ركاب السفينة لن يسلموا من تلك الصدمة الكبرى التى يتعرضون لها من جراء بلوغ السرعة حدها الأقصى فجأة . أما فكرة استخدام الصواريخ فى تغيير خط السير ، أو قيمة السرعة فى الفراغ فهى فكرة سليمة ولا شك ، فالصاروخ يندفع بردّ الفعل الذى تولّده الغازات المتكوّنة باحتراق الوقود ، والتى تنبثق من مؤخرته بوفرة وغزارة . وما هذه الغازات فى الواقع إلا بلايين البلايين من الجزيئات التى تندفع بسرعة فائقة إلى الخارج . بالرغم من أن وزن الجزىء الواحد من الغاز المنبثق لا يعدو كسرا يكاد لا يذكر من المليجرام ، فإن عدد هذه الجزيئات يفوق حد الوصف والخيال ، كما أنها تتحرك بسرعة عظيمة جدا ، بحيث إذا ما جمعنا كتلة الغاز المنبثق فى الثانية الواحدة ، ثم أدخلنا فى حسابنا سرعة جزيئاته الخارقة ، حصلنا على قوة كبيرة ذات دفع عظيم ، يظهر فعلها بأجلى وضوح فى الفراغ حيث تنعدم مقاومة حركة الأجسام ، فمبدأ ردّ الفعل لا يتطلب وجود وسط مادى تسبح فيه السفينة أو تتفاعل معه الغازات المنبثقة منها .

ولما كانت سرعة انطلاق الصاروخ لا تقارب بالفعل سرعة انبثاق الغازات من محركه إلا عند ما تصل سرعة الحركة قيمة كبيرة ، فالمعتاد أن يصنع الصاروخ عابر الفضاء الكونى من عدة صواريخ متداخلة ، يستنفد وقود الأول منها فى مقاومة جاذبية الأرض والوصول بسرعة حركة المجموعة إلى حدٍّ معين ، ثم يتساقط المحرك ويبدأ فى الحال محرك الصاروخ الثانى فى العمل رافعاً السرعة إلى درجات كبيرة جداً ، ثم ينفصل بدوره ليبدأ محرك الصاروخ الثالث العمل حيث تتحول جميع الطاقة المبذولة إلى طاقة حركة . وتسمى مجموعة هذه الصواريخ عادة باسم الصاروخ متعدد المراحل . ويصور شكل (٢) صاروخاً متعدد المراحل يغادر الأرض .

وسوف يصل البشر إلى القمر على متن مثل هذه الصواريخ ، وذلك ليتُّموا اختبارات واسعة المدى للفضاء والكواكب ، وبعد ذلك يبدأ الرحيل إلى فوبوس أو دايموس ، وهما القمران التابعان للمريخ ، ومن ثم يتمُّ الوصول إلى المريخ نفسه . وقد أخذت بالفعل عدة صور للقمر بوساطة الكواكب الصناعية التى أطلقت . ويعطى شكل (٣) منظراً روائياً لسكان الأرض وقد رسوا على سطح القمر وهم يرتدون ملابس الفضاء بسبب قِلَّة الضغط الجوى هناك إلى حدٍّ يقارب انعدامه .

وأول معانى السفر فى الفضاء ، الخروج من جو الأرض ، والتعرض لأحوال الفضاء ومعاول الفناء فيه : تلك المعاول التى يحمينا منها ويقينا شرَّها غلاف الأرض الجوى السميك نسبياً . وعند ما بدأ العلماء يدرسون خصائص الفضاء وأسراره اعترض سبيلهم هذا الغلاف المحيط بالأرض ، وذلك لأن مراصدهم ومعاملهم تقع كلها فى قاعه ، على أعماق تزيد على الألف كيلومتر ، فلا تصلهم غير كميات ضئيلة من أغلب الطاقات الأثيرية وغيرها من الألكترونات والبروتونات والنيوترونات وجسيمات الفا ونحوها مما يهيم فى الفضاء ويفيض فيه مقبلا من الشمس والنجوم وسائر أجرام السماء .

ولقد ظل العلماء يحلمون بمراصد خارج نطاق الغلاف الجوى حتى تحقق هذا الحلم بنجاحهم فى إرسال الأقمار الصناعية والكواكب الصناعية ، وهذه الأخيرة هى التى تدور حول الشمس ذاتها .

والمعروف أن ضوء الشمس يعانى ظاهرة التشتت أو التأثر فى الجو ، وذلك بوساطة جزيئات الهواء وما قد يسبح فيه من شوائب كالأتربة التى قد تكسب السماء تلك الألوان الجذابة التى طالما تغنى بها الشعراء ، إلا أن ظاهرة التشتت هذه لا تكتمل لأمواج الأثير إلا عند ما تكون أقطار جزيئات الوسط العامل على التناثر صغيرة نسبياً ، وإلا حدثت عدة انعكاسات فقط للأمواج بدلا من تناثرها .

ومهما يكن من شىء فإن كلا من ظاهرتى : التشتت والانعكاس هما مصدر إنارة جو الأرض أثناء النهار . وتتناسب كمية الطاقة المتناثرة عكسيا مع الأس الرابع لطول الموجة المتناثرة .

ولما كانت الأمواج الزرقاء — ومتوسط طولها نحو ٠,٤٨ ميكرون — أغزر الطاقات فى حزمة الإشعاع الشمسى ، كما أنها من أصغرها طولا ، فإنها بمجرد دخولها جو الأرض تغمره بالزرقة المشتتة فى كل اتجاه فيبدو كقبة زرقاء ، وهكذا لا تعدو السماء الزرقاء كونها ظاهرة ضوئية . أما مصدر إنارة الجو فهو أشعة الشمس المشتتة .

ومن أهم الخطط العلمية التى رُسمت لدراسة الأجواء العليا والفضاء ، وتكفلت بها الدول الكبرى كأمريكا وروسيا ، إطلاق الأقمار الصناعية (التى تتطلب أموالا باهظة) لكى تسبح حول الأرض على ارتفاعات شاهقة ، وتحمل أجهزة متنوعة لرصد العناصر المختلفة ؛ على أن تخصص الأقمار الأولى لدراسة الأشعة الكونية ، والأشعة فوق البنفسجية التى تمتصها طبقات الأوزون ؛ كما يعنى فى الانطلاقات الأولى أيضاً بدراسة الشهب الدقيقة . ولما كانت الأشعة الكونية جسيمات ذات طاقات عظمى شديدة الخطر على الأحياء ،



شكل (٢) الصاروخ متعدد المراحل يغادر الأرض

فقــد روئى أن يبدأ بإرسال بعض الحيوانات الصغيرة ، على أن ترسل معظم المعلومات العلمية التى يجمعها القمر الصناعى بوساطة اللاسلكى وذلك بإذاعتها من أجهزة مثبتة فيه واستقبالها فى محطات خاصة على سطح الأرض أولا بأول . أما الفضاء البعيد نسبياً فيمكن دراسته بوساطة الكواكب الصناعية .

وفى الواقع تعتبر أرصاد الأقمار والكواكب الصناعية مكملة لما نحصل عليه من أرصاد بوساطة الصواريخ التى تنطلق رأسياً ؛ فالقمر الصناعى مثلا له ميزة السبح أفقياً مدة طويلة على ارتفاعات عظيمة ، ويفيد ذلك بخاصة فى دراسة كثافة الإشعاع الشمسى فى الفراغ ، والتغيرات التى تطرأ عليه أولا بأول خارج نطاق جو الأرض ، تلك التغيرات التى يعزو إليها فريق من العلماء تقلبات الجو العامة من عام لآخر . أما أرصاد الصواريخ فتفيد بخاصة فى تتبع التوزيع الرأسى للعناصر ، مثل درجات الحرارة ، وكثافة الشحنات داخل الطبقات المتأينة ، ودرجات تركيز الأوزون ، ومناطق تجمُّع السحب التى تصحب الأنواء والأعاصير فى جو الأرض السفلى .

ولقد صمم ڤون براون إحدى محطات الفضاء ، واختار لها مساراً يمرُّ فوق القطبين حتى يتيح الفرصة لرصْد معلومات لا حصر لها بخصوص تجمعات السحب المختلفة من أجل أن يصبح فى الإمكان إتقان عمليات التنبؤ الجوى ، ولاسيما التنبؤات بعيدة المدى التى تمتد خلال أيام عديدة بتفصيل دقيق (شكل ٤)

ومن المســارات الهامة أيضا تلك التى تســير مع خط الاستواء أو غير منحرفة عنه ، فإن المحطات التى تسبح فى مثل هذه الأفلاك يمكن استخدامها فى إعادة الإذاعات اللاسلكية والتليڤزيون ؛ وتكفى ثلاث محطات لتتابع الإذاعة على أرجاء الأرض كافة .

ولم نكن نعرف تماماً تركيب أغلب الأجواء العليا ، بل كنا نستنبطها استنباطاً ، بطرق غير مباشرة ، وذلك برصد بعض الظواهر التى تحدث فيها ، أو من نتائج بحوث نظرية عديدة . أما أقصى ارتفاع بلغه الراصدون الجوِّيون فهو نحو ٣٢ كيلومتراً ، وصل إليه ثلاثة من الضباط الروس عام ١٩٣٤ داخل عربة مقفلة تتصل ببالون كبير ، إلا أن تلك العربة انفصلت، ولقى أولئك الأبطال حتفهم بعد أن اجتاز البالون طبقات من الجو العلوى انخفضت خلالها درجة الحرارة إلى ٦٧ درجة مئوية دون الصفر .

ومن الطرق غير المباشرة المتبعة فى دراسة طبقات الجو العلوى : تحليل طيف الأورورا ؛ فهى تفريغ كهربائى فى هواء مخلخل ، ويشاهد فى المناطق القريبة من القطبين على ارتفاعات مختلفة يزيد بعضها على ١٠٠٠ كيلو متر من سطح الأرض . ويدل طيف الأورورا على أن الهواء العلوى يتركب أيضاً من غازى : الأوكسيجين والأزوت ، ولا توجد الغازات الخفيفة مثل الهيليوم والايدروجين .

وقد عللت هذه الظاهرة بأنه إما أن تكون ذرات هذه الغازات غير موجودة فعلا ، وإما أن المجال الكهربائى هناك لا يكفى لإحداث الوهج اللازم لدراسة أطيافها .

ومن الأجهزة التى استخدمت فى دراسة بعض خصائص الطبقات العليا المجهولة من سطح الأرض نوع يعرف باسم « مسجل طبقات التاين » أو « ايونو سفيرك ريكوردر » . وتتلخص طريقة عمل مثل هذا الجهاز فى إرسال أمواج أثيرية (راديو) مختلفة الأطوال إلى تلك الطبقات ، ثم استقبالها بعد انعكاسها أو ارتدادها منها . وبتحليل الأمواج المرتدة ، يمكن الحصول على فكرة سليمة عن كثافة الكهارب أو الألكترونات فى الطبقات المتأينة وكذلك ارتفاعاتها . وفى مرصد حلـــوان جهاز من هذا النوع .

وفى حالات الرصد المباشر بالصواريخ كثيراً ما تستخدم عدادات الفوتون . وتمتاز هذه العدادات بأنها تبلغ أكبر حساسية لها فى طرف الأمواج القصيرة حيث يبلغ طول الموجة نحو ٢٠٥٠ انجستروم . ولقد دلت الأرصاد الأولى التى جمعت باستخدام الصاروخ ف٢ لدراسة طيف الإشعاع الشمسى تحت الموجـــة ٣٠٠٠ انجستروم على أن جو الشمس الخارجى لا يعتبر كجسم أسود يشع فى درجـــة ٦٠٠٠ درجة مطلقـــة كما كان معروفاً من قبل ، واستوجب ذلك زيادة قيمة الثابت الشمسى من المقدار الذى سبق أن عيَّنه لنا معهد سمشونيان . فبعد أن كانت قيمته المتفق عليها حتى عام ١٩٤٨ هى ١,٩٤٦ سعر حرارى لكل سنتيمتر مربع فى الدقيقة خارج جو الأرض ، زيدت قيمته إلى ١,٩٧٠ سعر حرارى لكل سنتيمتر مربع فى الدقيقة .

وتتضمن طريقـــة جمع الأرصاد من الفضاء الكونى بوساطة الأقمار الصناعية عمليات معقدة وملتوية ، فإذا أريد مثلا قياس درجة الحرارة هناك لا يمكن أن يتم ذلك بمجرد وضع ترمومتر زئبقى مثلا فى الفراغ ، بل يجب علينا أولا أن نحمى أجهزتنا من أشعة الشمس المباشرة ، ثم علينا بعد ذلك أن نقرأ درجة الحرارة كإشارة كهربائية ، ويتم ذلك بوساطة ترمومتر مقاومة صغير ، تتغير مقاومته للتيار الكهربائى الذى تولده بطاريات القمر الصناعى تبعا للتغير فى درجة الحرارة . وتؤثر هذه التغيرات على تردد أو ذبذبات الإشارات اللاسلكية التى يرسلها جهاز إرسال القمر إلى الأرض .

وعلى الرغم من أن كافة التقلبات الجوية ، من أعاصير متباينة الشدة ، وهطول مختلف الصفات من مطر وبرَد وثلج وسحُب متعددة الأنواع ، ينحصر حدوثها فى العشرين كيلومتراً الأولى من الغلاف الهوائى ، إلا أن علماء الرصد الجوى يهمهم دائماً ، ويدخل فى صميم عملهم الوقوف على ما يحدث فى الأجواء العليا . وقد وجد أن القشرة الممتدة من سطح الأرض إلى ارتفاع نحو ثمانين كيلومتراً تنقسم إلى عدة طبقات مختلفة هى :

أولا ، الطبقـــة السطحية : وهى المعروفة علميا باسم التروپوسفير . ويختلف ارتفاعها من نحو ثمانية كيلومترات عند القطبين إلى ما يقرب من ثمانية عشر كيلومتراً عند خط الاستواء . ومن أهم صفات هذه الطبقة أن درجة الحرارة تتناقص خلالها مع الارتفاع بوجه عام بمتوسط قدره ٦ درجات مئوية لكل ١٠٠٠ متر ، وتحدث فيها التقلبات الجوية كافة . ويحدها من أعلى سطح وهمى هو التروپوپوز وتبلغ عنده درجة الحرارة أقل قيمة لها فى جو الأرض ، وهى نحو ٧٠ درجة تحت الصفر المئوى حول خط الاستواء .

ثانيا ، الستراتوسفير أو الطخرورية : ويمكن بدورها أن تقسم إلى قسمين هما : الستراتوسفير الدنيا ، وتزداد خلالها درجة الحرارة مع الارتفاع بمعدل يصل متوسطه إلى خمس درجات مئوية لكل ألف متر ، وذلك بسبب تواجد الأوزون على تلك الارتفاعات التى يطلق عليها أيضاً اسم الأوزونوسفير . ومن صفات الأوزون انه يمتص جانبا من الأشعة فوق البنفسجية التى ترسلها الشمس ويحولها إلى حرارة ترفع من درجة حرارة تلك الطبقات حتى تصل أقصى قيمة لها عند ارتفاع نحو خمسين كيلومتراً ، ثم تنخفض درجة الحرارة بعد ذلك خلال الستراتوسفير العليا التى تقل فيها سريعا كميات الأوزون ، ثم خلال طبقة الميزوسفير التى تتواجد فيها الميسونات حتى ارتفاع نحو ٨٠ كيلومتراً ، ثم ترتفع درجة الحرارة بعد ذلك حيث تبدأ منطقة الايونوسفير ، تلك المنطقة التى كنا لا

نعرف عن خصائصها الشيء الكثير ، فتصل درجة الحرارة فى قمتها قرب الألف كما تتحلل جزيئات الهواء إلى لبناتها الكهربائية .

وفى الأيونوسفير طبقات تزداد فيها كثافة الكهارب أو الألكترونات ؛ فبين ١١٠ ، ١٢٠ كيلومتراً تتواجد طبقة من الهواء المتأين ، سمكها نحو خمسة كيلومترات ، تزداد فيها كثافة (أو درجة تجمع الألكترونات) ، وتنعكس عليها أمواج اللاسلكى . وعند هذه الارتفاعات يبدأ (الوهج الهوائى) فى الظهور ، وكذلك الوهج القطبى فى مناطق القطبين ، كما يتم تبخير ملايين الشهب التى تدخل جو الأرض يوميا ، وتنتشر أبخرتها فى الجو العلوى محدثة تأيناً عالى التركيز . وعلى ارتفاع ١٢٢ كيلومتراً فما فوق لا يمكن للصوت أن ينتشر فى الجو ، إذ تصبح المسافات بين جزيئات الهواء مساوية تقريباً لأطوال موجات الصوت العادى .

وفوق ارتفاع نحو ١٧٠ من الكيلومترات تتغير كثافة الألكترونات والأيونات عموماً ، ثم تتزايد مرة أخرى حتى تكون على علو نحو ٢٥٠ كيلومتراً طبقة رئيسية أخرى من الجو المتأين . وفى العادة يطلق على طبقة التأين الأولى التى تتواجد على ارتفاع نحو ١٢٠ كيلومتراً من سطح الأرض ، اسم طبقة ى ، كما تسمى الطبقة الثانية التى على ارتفاع نحو ٢٥٠ كيلومتراً اسم طبقة ف . وتحت الظروف العادية يسيطر الإشعاع الشمسى على درجة التركيز الألكترونى فى طبقة ى ، فيصل التركيز أقصى درجاته وسط النهار ، كما يصل أقل قيمة له أثناء الليل حيث تعود بعض الأيونات التى كونتها أشعة الشمس أثناء النهار إلى الاتحاد من جديد . ولقد قدر أنه عند انتصاف النهار خلال الصيف مثلا يحتوى السنتيمتر المكعب من طبقة ى على ١ر٣ × $١٠^{٥}$ من الألكترونات ، ويقل هذا المتوسط إلى نحو ٧,٩ × $١٠^{٣}$ عند انتصاف الليل . وتخترق أمواج الأثير ذات التردد العالى طبقة ى وتصل إلى طبقة ف التى يبلغ متوسط كثافة الألكترونات فيها نحو ٦ × $١٠^{٥}$ الكترون لكل سنتيمتر مكعب .

وفوق تلك الطبقات يعترى الهواء العلوى من آن لآخر سلسلة من عمليات المد والجزر بتأثير الشمس والقمر .

ومهما يكن من شيء فإن ديناميكا تلك الطبقات العليا المتعلقة بالعمليات الضوء — كيميائية والتأين غير واضحة تماماً ، كما أن المعلومات التى كانت متجمعة لدينا عن الأشعة فوق البنفسجية التى ترسلها الشمس وتناقصها فى جو الأرض ، لم تكن قبل عصر الفضاء قد قطع بصحتها بعد . ودون اكتمال دراسة هذه المواضيع وغيرها لا يمكن صوغ نظرية عامة لديناميكا العمليات التى تجرى فى طبقة الأيونوسفير أو امتداداتها .

والمعروف أن للأرض مجالها المغناطيسى الذى تمتد خطوط قواه فى الجو ، وفى الفراغ من حول الأرض ، وإن كانت لا تزال طبيعته وأسباب تكوينه غير واضحة تماماً كذلك . ويؤثر هذا المجال على خط سير الجسيمات المشحونة التى تفد من الشمس والنجوم مقبلة إلى الأرض عبر الفضاء ، كما يؤثر على الجسيمات التى تتكون فى طبقات الجو العلوى عند ما



شكل (٣) منظر روائى لسكان الأرض وقد رسوا على سطح القمر !

تتأين هذه الطبقات بطاقة الشمس وأشعتها فوق البنفسجية كما قدمنا . وعلى هذا الأساس يتوقف توزيع الأشعة الكونية وغيرها من الظواهر : كالفجر القطبي تبعا لخط العرض . ولما قيس المجال المغناطيسي على ارتفاعات عالية مثل ١٠٠ كيلومتر بالصواريخ أدت هذه القياسات إلى إرجاع بعض عناصر المجال المغناطيسي إلى مصادر خارج نطاق الأرض . وعلى الرغم من أن المصادر الخارجية هذه ضئيلة القيمة نسبياً ، إلا أنها لها أهميتها العلمية ، فالتغيرات المغناطيسية التي تطرأ على مجال الأرض المغناطيسي أو العواصف المغناطيسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالكثير من الظواهر التي تحدث في الفضاء المحيط بالأرض ، كالنشاط الشمسي ، وحالة مناطق التأين ، والأشعة الكونية ونحوها .

ولما كان المجال المغناطيسي للأرض ، تسرى خطوط قواه في الفضاء المحيط بالأرض ، وتقترب من سطحها عند خطى طول صفر ، ٣٠ درجة غرباً ، بسبب ميل المحور المغناطيسي للأرض بالنسبة لمحور دورانها حول نفسها بعض الشيء ، فمن الطبيعي أن نفترض أن تفجير القنابل الذرية في أعالي الجو يمكن أن يولد من الجسيمات المشحونة كميات يحتجزها مجال الأرض المغناطيسي على طول خطوط قواه ؛ وينجم عن ذلك أن تتكون قشرة رقيقة من الألكترونات التي تغلف الأرض وجوها وتقترب من سطحها في بعض الجهات . وبهذه الوسيلة يمكن التحكم صناعياً في كثير من ظواهر جو الأرض ، بل في النشاط الجوى نفسه كالأعاصير والمطر .

هذا الرأى الرائع الخلاب من وجهات نظر عديدة ، تقدم به رجل يونانى الجنس يدعى نيقولا قسطنطين كريستوفيلوس ، وكان يرمى أولا وقبل كل شيء ، إلى استغلال النظرية الطبيعية المعروفة ، القائلة بأن الألكترونات التي لها طاقات حركة عالية يمكن أن تختزن – أو تعبأ – بوساطة مجال مغناطيسى قوى ، وبذلك تدخر لاستخدامها عند اللزوم .

وقد رأى نيقولا هذا ؛ أنه ما دامت الأرض ذاتها تحاط بمجال مغناطيسى قوى ، فإن هذا المجال يمكن أن يحجز الكهارب التي يصنعها البشر في أعالى جو الأرض .

وتحدث هذه الظاهرة فعلا في الطبيعة ، لأن مجال الأرض المغناطيسية يدخر بين ثناياه جانباً من الكهارب التي ترسلها الشمس ، وعند ما تدخل هذه الكهارب جو الأرض الخارجى ، أو تدخل طبقة الأيونوسفير ، وبخاصة قرب القطبين ، تحدث ظاهرة الفجر القطبي ، وما هي إلا تفريغات كهربائية في هواء مخلخل ، أو ضياء تتدلى كالستائر ذات الألوان العجيبة الخلابة التي لها حافة حمراء يتبعها لون أصفر شكل (٥) . وفي العادة يلى ظهورها اضطراب عظيم في الإذاعات اللاسلكية .

وعلى هذا الأساس كان السؤال المباشر الذى لفت نظر العلماء إلى عهد قريب هو : هل يستطيع البشر حقا أن يصنعوا الحالات التي تؤدى إلى مثل ظهور الفجر القطبي ؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن ظواهر جديدة وغريبة يمكن أن تشاهد كأنوار أعالى الجو مثلا ، بل يمكن أن تصنع اضطرابات أمواج الأثير بيد البشر ، كما يمكن أن تُستغل هذه الاضطرابات ضد العدو في حالات الحروب .

وعند ما أجرت الولايات المتحدة تجارب قنابلها النووية في جنوب الأطلسى ضمن برامج آرجس ، تضمنت تلك البرامج اختبار مدى صحة آراء اليونانى كريستوفيلوس ، ففجرت قنابلها من على ارتفاع ٣٠ كيلومترا فوق سطح الأرض في ٢٧ من أغسطس ، ثم في ٣٠ من سبتمبر عام ١٩٥٨ حتى يمكن رصد ما قد ينجم عنها من ظواهر طبيعية في الفضاء ، أو في جو الأرض على نطاق واسع يشمل سطح الأرض بأجمعه خلال السنة العالمية لطبيعيات الأرض . ولقد انبعثت إثر تلك الانفجارات كميات وفيرة من الكهارب

السريعة ، انتشرت على طول خطوط قوى المجال المغناطيسى للأرض ، وظل جانب منها حبيس الفضاء القريب من الأرض ، تماماً كما توقع كريستوفيلوس . ورصد العلماء وقدروا مدى الاضطرابات الأثيرية التى نجمت عن ذلك بعد أن لمسوا ما حدث من خلل واضطراب فى استقبال أنواع مختلفة من أمواج الأثير ، ومن بينها أمواج الرادار . وظهر الفجر القطبى منيراً أعالى الجو ، وامتد إلى أسفل على طول خط قوى المجال المغناطيسى المار بنقطة الانفجار النووى مكوناً مجموعات من الظواهر الضوئية . ورصدت الأورورا كذلك فى جزر الآزور ، حيث عاد خط قوى المجال المغناطيسى سالف الذكر داخلا جو الأرض ومقترباً من سطحها فى نصف الكرة الشمالى . هذا كله إلى جانب ما رصد من عواصف مغناطيسية فى الأماكن المتاخمة لمكان الانفجار .

ولهذه النتائج قيمتها العظمى فى العمليات الحربية ، فعندما تفجَّر قنبلة نووية على ارتفاع مئات الأميال فى مكان مختاراً اختياراً علمياً ، يمكن أن تتعطل أجهزة الراديو والرادار عن أداء وظيفتها فى مكان معين بالذات . ويقول بعض العلماء إن انفجاراً نووياً فى أقاصى المحيط الهندى مثلا ، يمكن أن يولد فجراً قطبيا فوق شرق أوروبا ، كما يعطل المواصلات اللاسلكية فيها .

وهكذا يفسر فريق من العلماء كيف استفادوا فعلا من تلك التجارب النووية ، وأنهم لأول مرة فى تاريخ البشر طعَّموا مجال الأرض المغناطيسى بكهارب منطلقة من نقطة معينة خلال السنة العالمبة لطبيعيات الأرض ، وبذلك أتاحوا الفرصة للكشف عن كثير من أسرار الجو العلوى والفضاء .

ومهما يكن من شىء ، فمن المسلم به الآن أن انفجار القنابل الذرية فى أعالى الجو ، أو فى طبقات الأيونوسفير ، كلها عمليات يتبعها احتباس موقت للألكترونات ذات الطاقات الكبيرة فى مجال الأرض المغناطيسى . والذى يحدث عادة أن الانفجار يولِّد قوى مشعَّة ، أو ذات نشاط إشعاعى مختلف الشدة ، وتتناثر هذه النوى فى كافة الاتجاهات . ثم لا تلبث أن تكون سبباً فى تأيُّن الجو ، وانطلاق كهارب أو جسيمات مشحونة لها طاقات كبيرة إلى جانب أشعة جاما . وتقع هذه الكهارب خلال انطلاقها فى الفضاء القريب تحت تأثير المجال المغناطيسى للأرض ، وتسير فى خطوط منحنية ، ولا تهبط إلا بعد مضى الوقت الكافى حيث ترتطم بجزيئات الهواء وتنفقد رويداً رويداً . وفى العادة تكون منطقة احتباس هذه الكهارب أشبه شىء بالقشرة الرقيقة التى تغلف الأرض وجوّها . وقد ثبت أن زمن الاحتباس هذا ، أو فترته ، تختلف من عدة دقائق إلى بضعة أسابيع على مسافات تتراوح على الترتيب من ١٠٠ كيلومتر إلى ٢٠٠٠ كيلومتر .

وكان ضمن برامج الأقمار الصناعية رصد ما يسمَّى «أحزمة فان آلن الإشعاعية ، التى قوامها طبقات من الكهارب فى الفضاء الكونى ، أو ربما هى من بقايا هالة الشمس ، التى كشف أمرها القمران المستكشفان رقم (١) ثم رقم (٢) . ولما أرسل المستكشف السادس فى ٢٧ من يوليو عام ١٩٥٨ ليسبح فى مدار يميل بزاوية قدرها ٥١ درجة على خط الاستواء ، كان الغرض الأساسى من إرسال ذلك القمر رصد تلك الأحزمة ، فأمكن الحصول على معلومات قيمة عن طبيعة ودرجة تركيز وتوزيع الإشعاعات الطبيعية . ورصد القمر أيضاً نتائج برامج آرجس السابق ذكرها ، وبذلك أمكن رسم الشكل الطبيعى للقشرة المتأينة ، كما قيست درجات تركيز الإشعاع فى كل بقعة منها ، ورسم أيضا شكل المجال المغناطيسى للأرض . وثبت أن القشرة كانت على ارتفاع ٤٠٠٠ ميل من سطح الأرض .

ومن أكبر من أسسوا علم الفضاء وكشفوا أسراره : جيمس الفرد فان آلن ، الأستاذ بجامعة أيوا ، ومن أعلام دراسات الأشعة الكونية . بدأ أبحاثه عن الفضاء فى أعقاب الحرب العالمية الماضية ، بعد أن غنم



شكل (٤) محطة فضاء على بعد ٢٥ ألف ميل من الأرض يمر مسارها فوق القطبين . وعلى بعد ٤٠٠٠ ميل من الأرض ، يمكن أن تسبح محطة فضاء مماثلة تحمل البشر لتتم دورة كاملة حول الأرض مرة كل ٤ ساعات . ونظراً لدوران الأرض حول محورها فى الاتجاه المتعامد ، فإن المحطة يمكن أن تصور بالرادار – أو يرى الراصدون فيها بالمناظير المكبرة – كل بوصة من سطح الأرض مرة واحدة على الأقل كل عدة أيام ، وبذلك يكشف أصحاب المحطة العمليات كلها التى تجرى على سطح الأرض

الأمريكيون جانباً من الصواريخ ف ٢ التى استخدمها النازى فى ضرب الجزر البريطانية ، وشرعوا يجرون التجارب العلمية عليها فى الرمال البيضاء . وتخصص جيمس الفرد فى صناعة أجهزة الصواريخ . وحتى ذلك العهد لم تكن الأشعة الكونية قد قيست على ارتفاعات تزيد على نحو ٢٥ كيلومتراً ، إلا أن الصاروخ ف ٢ حمل أجهزة قياس الأشعة الكونية إلى علو ١٠٠ ميل أو أكثر ، وأتاح بذلك فرصة قياسها على تلك الارتفاعات .

ولما تم الاتفاق بين علماء الأرض على أخذ أرصاد عالمية خلال السنة الطبيعية للأرض ، وتضمنت برامج الحكومتين : الأمريكية والروسية ، إرسال الصواريخ والأقمار الصناعية إلى أعالى الجو كما قدمنا ، بدأ التسابق بين الدولتين على الوصول إلى الفضاء ، ونجح الروس فى إرسال أقمارهم سبتنك إلى الفضاء الكونى القريب .

وفكر ڤان آلين فى رفع صواريخه الصغيرة إلى أعالى الجـــو باستخدام البالونات ، ثم إطلاقها هناك ، واستخدم بالفعل نوعاً من البالونات الحديثة لتحمل الصواريخ الصغيرة إلى علو ٧٥ ميلا ، وبدأ يجرى تجاربه فى جرينلاند حيث تزاح الأشعة الكونية تجاه القطب المغناطيسى للأرض بوساطة مجالها المغناطيسى . ولم تنطلق الصواريخ فى التجارب الأولى ، وكان من البديهى أن يعزى ذلك إلى الانخفاض العظيم فى درجة الحرارة على تلك الارتفاعات .

وعلى هذا الأساس عملت الترتيبات اللازمة لتدفئة وقود الصواريخ مع عزله عن الجو الخارجى ، وعند ذلك أمكن إطلاق الصواريخ . واستمرت التجارب تجرى إلى أن لوحظ فى إحدى الحالات أن الأشعة الكونية فوق ارتفاع ٣٠ ميلا ازدادت حدتها بشكل واضح ودرجة تلفت النظر . . . ، وفسرت تلك الظاهرة ، أو أرجع السبب فى رصدها ، إلى أضواء الشمال . ورغم أن ڤان آلين لم يستطع تعليلها تماماً فى تلك الآونة ، إلا أنه أمكن إيجاد علاقة بين الأشعة الكونية التى كان يرصدها ، وأضواء الشمال التى لم تكن فى الحقيقة وواقع الأمر إلا طرفاً من أطراف حزام الإشعاع الكونى الذى لم يتم الكشف عنه إلا بعد مضى خمسة أعوام من ذلك التاريخ .

ووقع الاختيار على الرجل ليصنع أجهزة الأقمار الصناعية ، تلك الأجهزة التى تمتاز بدقتها وخفتها وعظم حساسيتها ، فإن رفع أوقية واحدة إلى الفضاء الكونى ، يتطلب صرف آلاف الجنيهات . واستخدم الرجل أجهزة معقدة لقياس الأشعة الكونية ، تتكون أجزاؤها الرئيسية من أنابيب دقيقة من عدادات جيجر المعروفة ، مع آلات دقيقة لتعيين عدد الومضات التى تحدث ، وإرسالها فى صورة إشارات كهربائية . وغلفت بعض هذه الأجهزة بألواح الرصاص حتى يقتصر رصدها على القوى ذات الطاقات الكبرى ، كما غُلِّف بعضها من ثلاث جهات فقط ، على أن تغذى إشارات كل جهاز منها محطة إرسال لاسلكية صغيرة لتلتقط الإشارات على الأرض . وعند ما سُمِعت هذه الإشارات بدت كنغمات من الموسيقى الغربية غير المسلية .

وعندما أطلق المستكشف ودرست الأرصاد التى جمعها ، لوحظ وجود ظاهرة غاية فى العجب : ففوق الولايات المتحدة حيث كان القمر يقترب من سطح الأرض بلغ عدد الإشارات معدلا قدره ٤٠ إشارة فى الثانية ، ولكن فوق منطقة خط الاستواء ، حيث يبلغ ارتفاع القمر القمة ، وصل المعدل إلى أصغر قيمة له ، كما انعدمت الإشارات خلال دقيقتين ، مما حمل على الاعتقاد بوجود خلل بالجهاز . وكثرت الاقتراحات لشرح تلك الظاهرة ، أى نقص المعدل فوق خط الاستواء وعزا بعضهم الأمر إلى تغير قيم الإشعاع الشمسى مع خطوط العرض .

وعندما أطلق المستكشف الثانى ، ثم الثالث ، استنتج ڤان آلين أن أجهزة رصد الأشعة الكونية ، إنما تعطى قيما معقولة طالما كان القمر الصناعى يحلق على ارتفاعات قريبة من سطح الأرض نسبيا ، أما عند ما يدخل فى أعماق الفضاء تزداد المعدلات سريعا ، ثم لعلة لا يمكن التحكم فيها تصل المعدلات إلى الصفر ، ويظل الأمر على هذا الحال حتى يعود القمر إلى الارتفاعات الصغيرة مرة أخرى .

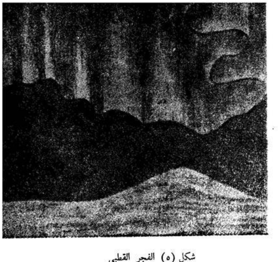
وأخيراً . . وبعد جهد مُضْنٍ توصل الرجل إلى حل موفق : فإن جهاز القياس عندما يتواجد فى أعماق الفضاء يفيض بجرعة عظيمة من إشعاع معين — وهذا عيب من عيوب عدادات جيجر التى كانت تستخدم . فلا يستطيع الاستجابة لإنجاز عدد وفير من الومضات فى الثانية ، ويظل معطلا . وكان التفسير الطبيعى لكل ذلك أن الأرض يغلفها حزام من الإشعاع الحاد ، يحتجز فى الفضاء بوساطة مجال الأرض المغناطيسى . وعلى ذلك فإن هذا الحزام لا بد أن يعترض طريق سفن الفضاء ويسبب الموت المحقق لمن فيها من الأحياء .

وفى ضوء هذا الاكتشاف رؤى أن تطلق بعض الأقمار لتسرى فى مدارات تنحرف إلى الشمال وإلى الجنوب بالنسبة إلى مدارات الأقمار التى سبقتها ، لأنها بذلك تتيح فرصة عظمى لتتبُّع أرصاد برامج آرجس وجمعها ، وهكذا جُعل المستكشف السادس الذى أطلق فى ٢٦ من يوليو عام ١٩٥٩ يميل بزاوية قدرها ٥١ درجة بالنسبة إلى خط الاستواء . وأعلن فى صراحة أن الأحياء الذين يعبرون الفضاء الكونى مخترقين أحزمة الإشعاعات فيه لا يمكنهم البقاء على قيد الحياة أكثر من أيام معدودات ، وأن تلك الجسيمات النشيطة التى تسبح فى الفضاء من وراء مناطق الأورورا هى التى تفسر لنا تلك الظواهر الغامضة التى طالما رصدناها وأطلقنا عليها اسم أنوار الشمال .

وحتى تلك المرحلة لم يكن ڤان آلين قد كشف بعد غير الطبقات الدنيا لتلك الأشعة ، فشرع يرسم خطة دراسة طبقاتها العليا باستخدام مجموعة الأقمار التى أطلقت فى خريف عام ١٩٥٨ حتى شهر ديسمبر من السنة نفسها ، ووصلت إلى ارتفاعات تراوحت بين ٧١ ألفاً و٦٣ ألفاً من الأميال . وعند ما تم تحليل أرصاد هذه الأقمار ثبت وجود حزامين من الأشعة المركزة بينهما ، منطقة من الإشعاعات غير المركزة نسبياً ، كما ثبت أن قوام حزام الإشعاع الخارجى جسيمات ضعيفة ، قد تكون من البروتونات والألكترونات التى ترسلها الشمس . وينحنى الحزام إلى أسفل ويتدلى عند طرفيه ويدنو من جو الأرض فى صورة هى أشبه شىء بقرنى الثور اللذين يدخلان الغلاف الجوى قرب القطبين المغناطيسيين للأرض على النحو الممثل فى شكل (٦) وهكذا تنشأ أنوار الشمال وتتكون .

وتحقق العلماء من هذا الاكتشاف ، وأثبتوا صحته عند ما اقتربت الأقمار الصناعية من القمر الطبيعى ، أو أخذت تدور حول الشمس على مسافات ربت على ٤٠٠ ألف ميل من الأرض ، فقد دلت الإشارات المرسلة منها بصفة قاطعة على أن حزام الأشعة الخارجى لا تنتهى حدوده عند سطح معين بالذات ، بل تمتد إلى مسافات سحيقة فى أعماق الفضاء ، ويأتى من ورائها مناطق أخرى تزدحم داخلها الإشعاعات أحياناً فى صورة سحب من الألكترونات والبروتونات الحديثة الانبعاث من الشمس . وليس من شك أن هذه السحب الخفية غير المرئية ذات الطاقات العالية تثير مسائل عميقة الدراسة ضمن برامج طب الفضاء .

وإذا ما لخصنا نتائج هذه التجارب كلها ، نجد أن الفضاء الكونى القريب ليس فراغاً تاماً كما قد يتصور البعض منا ، إنما يفيض بالأسرار والغوامض ، كما نجد أن علينا أن نسلم بأن أمرا ما يحدث للشمس فترسل



شكل (٥) الفجر القطبى

أسراباً من الإشعاعات والغازات التى تهتز لها أحزمة الإشعاع من حول الأرض وطبقات الأيونوسفير ، تماما ، كما يهتز سطح البحر فى مهب عاصفة هوجاء . وفى النهاية تنفذ تلك الاشعاعات الواردة إلى جو الأرض محدثة ظواهر الفجر القطبى فى الشمال والجنوب .

ومجمل القول : أننا نعيش فى ثقب من الفضاء يغشى من حوله مايغشى ، وعلينا أن نتريث فى إرسال الأحياء إلى الفضاء حتى يتم إرسال أجهزتنا إلى تلك البقاع ونجمع عنها المعلومات الكافية . وما الأقمار الصناعية إلا خطوة إلى الأمام تلت الصواريخ ، وما الصواريخ بدورها إلا خطوة وثابة أعقبت بالونات الرصد التى كانت تحمل البشر خلال طبقة التروبوسفير ثم الستراتوسفير .

وليس من شك أن الطبيعة قد وفرت لنا على الأرض كثيراً من الظروف الحسنة التى دونها أى ظروف أخرى مماثلة فى كثير من أجرام السماء وأركانها . ونحن لا نستطيع أن نقدر هذه الظروف حق قدرها إلا إذا قارنّاها بغيرها مما توفره الطبيعة على الكواكب القريبة منا مثلا . بالرغم من أن العلماء يجزمون بأن أرضنا طيبة ومباركة حقاً ، إلا أنه كثيراً ما ترتفع صيحات البشر على الأرض ، ويعلو ضجيجهم إذا صادفتهم موجة حارة خلال الصيف ، أو فترة باردة شديدة الزمهرير فى فصل الشتاء ، أو إذا شح المطر فى سنة من السنين ، أو إذا ثارت الطبيعة ممثلة فى

الفيضانات أو الأعاصير أو الزلازل أو البراكين
إننا عندما نشكو من مثل هذه الظواهر الطبيعية ، إنما نتناسى ما نرتع فيه من أمان وطمأنينة وفرتها لنا الطبيعة على الأرض ، ولا نحسب حساب تلك الأخطار والأهوال التى من حولنا فى أرجاء الفضاء الكونى القريب والبعيد وعلى كثير من أجرام السماء .

وأول الأخطار التى لا مفر من حماية أنفسنا منها عند مبارحة سطح الأرض ، نقص الضغط الجوى . ثم اختلافات درجة الحرارة بمقادير لا تستقيم معها الحياة بحال . فعلى سطح الأرض قد يهبط الضغط الجوى إلا أنه لا يتعدّى فى هبوطه هذا مدى ٤٠ أو ٥٠ ملليباراً مثلا فى قلب إعصار مدمر جبار ، أما الارتفاع إلى قمة الجو فمعناه النقص السريع فى الضغط الجوى ؛ فعلى علو ٢٢ كيلومتراً نكون قد تخلصنا من نحو ٩٨ ٪ من وزن الغلاف الجوى بأكمله . وعلى علو ٢٠٠ كيلومتر يصل الضغط إلى أجزاء معدودة من عشرة ملايين جزء من قيمته عند السطح . وهكذا يستمر التناقص فى الضغط مع الارتفاع حتى تصل إلى ما يقرب من الفراغ التام فى النهاية . ولما كانت درجات غليان السوائل ، ومنها الدم ، تتوقف على الضغط المحيط بها أو الواقع عليها . نجد أنه كلما انخفض الضغط قلّت درجة الحرارة التى يبدأ عندها الدم فى الغليان . وعلى ارتفاع ١٩ كيلومتراً فقط من سطح البحر — أى تحت ضغط ٤٧ ملليمتراً من الزئبق — يغلى الدم فى درجة حرارة الجسم العادية وهى ٣٧ درجة مئوية . ويؤدى غليان الدم هذا إلى الاغماء السريع الذى يحدث فى مدى لا يتجاوز من ١٥ إلى ٣٠ ثانية .

وعلى الأرض أيضاً قلّما تعلو درجة حرارة الهواء فوق ٥٠ درجة مئوية فى بعض مناطق المدارين التى يمرُّ بها خط الاستواء الحرارى ، كما أنها قلما تنخفض تحت ٧٠ درجة دون الصفر ، وذلك فى أواسط سيبيريا خلال الشتاء . ولكن على كثب منا ، فى طبقات الجو العليا ، قد تبلغ درجة الحرارة بضع مئات من الدرجات المئوية الكيناماتيكية — أى التى يعبر عنها بحركة الجزيئات . وعلى سطح القمر — على بعد ٢٣٩ ألفاً من الأميال — حيث لا يوجد الماء ويكاد ينعدم الهواء تصل درجة الحرارة وقت الظهيرة إلى أكثر من ١٠٠ درجة مئوية ، أما أثناء الليل فتهبط إلى حدود ١٥٠ درجة تحت نقطة الجليد .

ولمثل هذه الأسباب يعزل رواد الفضاء وأجواء الأرض العليا داخل مركبات محكمة الإغلاق ، يعيشون فيها تحت ضغوط جوية مناسبة ودرجات من الحرارة والرطوبة ملائمة .

ومن الأهوال خارج جو الأرض ، التعرض للنيازك والشهب التى تهيم فى الفضاء وتهوى بلا هوادة فى جو الأرض العلوى . وللشهب والنيازك تأثير كبير على طبقة الأيونوسفير . إذ تؤدى عمليات احتراقها إلى تكوين أكاسيد النيتروجين السهلة التأين ، فتزيد من درجة تركيز الأيونات ، كما أن احتراقها يحدث سلسلة من التضاغط الجوى يكفى لتغيير كثافة الوسط هناك .

وفى اليوم الواحد يتساقط إلى جو الأرض آلاف الملايين من الشهب . أغلبها حبات دقيقة من الرمال تجرى فى مسارات حول الشمس بسرعة تقارب سرعة الكواكب السيّارة . وعند ما تقترب هذه الأتربة من الأرض تقع فى نطاق جذبها ، وتبدأ الدوران فى مسارات جديدة من حول الأرض ، تقطع الغلاف الجوى خلال مسافات طويلة ، فتحتكُّ بالهواء مولدة كمية من الحرارة تكفى لتبخير الأتربة . وما الشهب التى نراها تهوى أثناء الليل كالنجوم فى كبد السماء ثم تختفى ، إلا مسارات تلك الغازات الملتهبة على أبعاد تتراوح بين ٨٠ ، ١٠٠ كيلومتر فقط من سطح الأرض ، مما يدلنا على أن الهواء المخلخل الذى يعلو

تلك الطبقات من الغلاف الجوى يكفى لتحطيم الشهب وتجنبنا أخطارها . أما الفضاء فلا سبيل إلى تلك الحماية فيه ، وقد تخترق حبة من رمال الشهب لوحاً من الصلب بسبب سرعتها الفائقة .

ولقد تقدمت فى السنين الأخيرة طرق رصد الشهب وتصويرها فى جميع الظروف ، واتضح أن تلك التى تنساب منها إلى جو الأرض أصلها جزء من المجموعة الشمسية تسبح حباتها فى أسراب من حول الشمس ، شأنها فى ذلك شأن سائر الكواكب السيَّارة ، إلا أن مساراتها ضيقة ، بمعنى أنه تزداد كمياتها كلما اقتربنا من الشمس . ورغم أن أسراب الشهب تنتشر فى الفضاء الكونى ؛ إلا أن الإحصاء الرياضى يدل على أن احتمال اعتراضها سبيل محطات الفضاء وسفنه ما هو إلا احتمال صغير بالرغم من أنه عظيم الخطر . وقد اقترح ويپل — الحجة فى مادة الشهب بجامعة هارڤرد ، أن تحصن المحطات والسفن بغلاف من المعدن ، فلا تصل حبات الشهب إلى هيكلها الداخل إلا بعد أن تستنفد كل طاقتها فى اختراق هذا الغلاف . أما فرصة التصادم مع النيازك الكبيرة الحجم، التى قد يصل وزن بعضها إلى عدة أطنان ، فهى فرصة صغيرة جداً تكاد لا تذكر . ويبدو أنه لا توجد علاقة ظاهرة بين النيازك وأسراب الشهب ، إلا أن أسفار الفضاء ستظل محفوفة بأخطار النيازك مهما صغر احتمال التعرض لها . ولعل حديث الشهب التى تتعقب الشياطين فى السماء ليس عجيباً ولا غريباً ، فقد جاء فى سورة الجن على لسان نفر منهم : « وأنَّا لمسنا السماء فوجدناها مُلئت حرَساً شديداً وشُهُباً » .

ومن أكبر النيازك التى وصلت سطح الأرض نيزك سيبيريا العظيم الذى سقط من السماء فى ٣٠ من يونيو عام ١٩٠٨ ، وسبب تلفاً ودماراً فى دائرة زاد نصف قطرها على ٤٠ كيلومتراً .

ويعتبر العلماء تلك الفترات التى يكثر خلالها ورود الأتربة الكونية وبقايا الشهب بوفرة فى جو

الارض

شكل (٦) حزام ڤان آلين

الأرض من أكبر العوامل التى تؤدى إلى حدوث الأمطار الغزيرة والفيضانات الجارفة واشتداد الهطول على الأرض بوجه عام فيما يعقب تلك الفترات ، وذلك لأن تلك الجسيمات المحترقة تكون أجود أنواع نويات التكاثف التى تتجمع عليها أبخرة المياه لتكون نقط المطر أو بلورات الثلج فى جو الأرض . وتهبط نويات التكاثف هذه رويداً رويداً إلى طبقات الجو السطحية تحت تأثير الجاذبية . وهناك علاقة وثيقة بين الظاهرتين : ظاهرة الأمطار الوفيرة على نطاق واسع فى بعض السنين ، وظاهرة ما يسبقها من دخول الأرض فى أسراب عميقة من أسراب الشهب التى تهيم فى الفضاء القريب .

وهناك فى ناحية الحجوم المتناهية فى الصغر تأتى الأشعة الكونية التى نجهل كثيراً من خصائصها ، والتى تغمر الفضاء مقبلة من الشمس ومن غيرها من نجوم السماء ، ويدخل تحت قائمتها وابل من نوى ذرات العناصر المختلفة التى تتحرك بسرعات تقارب سرعة الضوء . وتدل هذه النوى على عمليات ضخمة تجرى فى بعض أرجاء الكون البعيد ، وتؤدى إلى زيادة طاقة نوى ذرات العناصر إلى درجة عظيمة جداً . وتتيح هذه الأشعة التى تتولد من هذا الطريق فرصة سانحة

لدراسة الكون إلى مسافات سحيقة فى أعماق الفضاء خارج نطاق المجموعة الشمسية . أما الأشعة الكونية التى منشؤها انفجارات الشمس فتتألف من جسيمات ذات طاقة قليلة نسبياً .

وتبلغ طاقة جسيمات الأشعة الكونية فى كثير من الحالات بضعة آلاف الملايين ، بل ربما عشرات آلاف ملايين الألكترون فولت . وقد تزيد على ذلك كثيراً فتصل إلى بليون ألكترون فولت ، مما يزيد احتمال افتراض أنها تقبل من وراء مسافات سحيقة خارج الكون ، وتزداد سرعتها بتأثير جذب الكون لها . ولما كانت هنالك مجالات مغناطيسية فى الفضاء الخارجى للأرض ، نجد أن جسيمات الأشعة الكونية عند مرورها فى هذه المجالات تنحرف ، وينشأ عن ذلك أن تحتجز الجسيمات الأولية للأشعة الكونية التى تحمل شحنات كهربائية ، أو تسلك طرقاً منحرفة انحرافاً كلياً ، مما يجعل من العسير حقاً تتبع خط سيرها والوصول إلى منابعها عندما تصل إلى سطح الأرض . وفى الحقيقة لا يصل سطح الأرض غير قليل من جسيمات الأشعة الكونية . فالسنتيمتر المربع الواحد يستقبل فى المتوسط جسيما واحداً فقط فى الثانية ، إذ يمتص أغلبها فى جو الأرض العلوى ، غير أن تصادمها مع غازات الهواء يسبب انبعاث أشعة ثانوية ، لا مناص من وجوب الحماية منها فى محطات الفضاء وسفنه . وخير طرق دراسة تأثيراتها الحيوية هى بإرسال الكائنات الحية إلى خارج جو الأرض فى الصواريخ ونحوها .

وعلى الرغم من أن مجموع طاقة الأشعة الكونية هو فى حد ذاته مجموع صغير إذا قورن بالطاقة التى تصل الأرض من الشمس ، إلا أنها تلعب دوراً هاماً فى التوازن العام للطاقات الكونية بعيداً عن الشمس . وإذا ما نجحنا فى العثور على الفوتونات ، فإنها نظراً لتحركها فى خطوط مستقيمة سوف تعيننا أكثر من أى شىء آخر فى الكشف أو الاستدلال على المكان الذى تنشأ فيه الأشعة الكونية ، ومن ثم سوف يكون فى مقدورنا الكشف عن عدد من الظواهر التى تحدث فى الفضاء البعيد .

وتكون مناطق تجمُّع الأشعة الكونية أو أحزمة فان آلن وما يعقبها من سحب قوامها الكهارب والبروتونات من أهم مصادر أهوال الفضاء : « يامعشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السماوات والأرض ؛ فانفذوا ، لا تنفذون إلا بسلطان . فبأىّ آلاء ربكما تكذّبان . يرسَل عليكما شُواظٌ من نارٍ ونُحاس فلا تنتصران » .

وليست ملاحة الفضاء بالأمر الهين ، فهنالك لا يوجد أفق يمكن أن يحدد بالنسبة إليه مواقع النجوم ، كما لا توجد جاذبية تعين على تعيين الوضع الرأسى مثلا . ومهما تحرك الإنسان فى الفضاء بسرعة خارقة فإن ذلك لا يؤثر على جسده ما دامت السرعة منتظمة ، إلا أن هناك سرعة معينة للحركة بعدها لاتستطيع أجهزة الحس لدى الإنسان أن تمدّ المخ بالمعلومات الكاملة ، لأن هذه المعلومات تكون عابرة وناقصة . أما انعدام الوزن ، فهو وإن كان من الحالات التى تؤثر حتما على الجهاز التنفسى والدورة الدموية ودرجة حرارة الجسم ، كما تؤدى إلى انخفاض ضغط الدم ، إلا أنها ولا شك من أفضل صور الاسترخاء لدى الإنسان . وقد يشعر الفرد معها ببعض الإحساسات الوهمية ، إلا أنه عندما يمر بتجربة انعدام الوزن عدة مرات فى معاهد طب الفراغ فيكيف بها ويعتاد عليها ، ويصبح فى مقدوره أن يحتفظ بسيطرته على حواسه فى الفراغ . وعلى الرغم من أن عابر الفضاء الكونى سوف يمر بأعظم تجربة فى الوجود وأعجبها منظراً وأغربها مخبراً ، إلا أنه لن تتاح له فرصة المشاهدة من وراء الحواجز والموانع التى تقيه أهوال الفضاء

بطاقة عيد إلى أخي

بقلم الأستاذ هلال ناجي

كتبها الشاعر بعد صدور حكم الإعدام عليه من « محكمة المهداوى »

كصلاةٍ من عبيرْ
مثل رشّات العطورْ
مثلما النجمة فى الظلمة تومى وتنيرْ
مثل رفٍّ من سنونو جاءَ من خلف بحورْ
هذه الأحرف فى الشوق صلاةٌ من عبيرْ
وَهْيَ فى العيد بطاقهْ
تتحرّقْ
تتشوّقْ ..
للقاء الأهلِ والأطفالْ — أوّاه — وتقلقْ
يا أخي
هذه الأحرفُ لو تدرى اشتياقٌ لِلِقاءْ
وَهْيَ نبعٌ من صفاءْ
وَهْيَ دفقاتُ محبّهْ
فإذا ما لمحتْ عيناك حرفاً لا يبينْ
فتأكّدْ
إنّ دمعهْ
لحروفِ الشوقِ أصباها الحنينْ
فاستحمّتْ فى عبيرِ الحرف وانداحتْ كموجهْ

●

يا أخي إن يسأل الأطفال عنّي
قل لهم : إنّي مسافرْ
سأعودْ
عند ما يأتى الربيعْ
موعدى والزهر والأكمام والعطر الوديعْ
فإذا مرّ الربيعْ
وعلى الأفق ضبابٌ ودخانْ
وتخلفتُ هناكْ !
وقرأتَ القلقَ المشبوب حبّا
فى العيونِ الحلوةِ السود الحبيبه
قل لهم : إنّي مسافرْ
سأعودْ
عندما يأتى الشتاءْ
فيطيبُ السَمَرُ
زادنا النار وحَبُّ الكستناءْ
وبقايا ثمر البلّوطِ فى الليل الطويلِ
وأحاديثُ الصغار الممتعهْ
عن أقاصيص (أبي زيد الهلالى) يا أخي

●

وإذا ما حلّ عيدْ

وأنا محضُ خيالٍ فى البعيدْ
قل لهم : إنّى ارتحلتْ
لألتملمْ
أنجمَ الليلِ وأسْهمْ
فى انبثاقِ الفخرِ فى أرض الأحبَّه

•

وإذا طال ارتحالى وغيابى
وعلى أوجهِ أطفالى الصغارْ
لاحَ يُتْمُ
رسمتْهُ أعينٌ لم تعرفِ الذّلة يوما
لا تدع أدمعَهم تلثم تُربا
فالدموعُ الغالياتْ ..
هى كالأنجم مثواها السماءْ
ارشف الأدمعَ عنّى بشفاهِكْ
فَهْىَ بعضُ الأمنياتْ فى اغترابى
ثم قبِّلْ .. قبِّلْ الأطفالَ عنى يا أخى.



علي مبارك والثورة العرابية

بقلم الأستاذ محمود الشرقاوي

لا نريد فى هذا البحث أن نبرّئ على مبارك مما ألصقه به وبتاريخه بعض الباحثين وبعض الكارهين ، بل نريد أن نحلّل موقفه من الثورة العرابية ، بأمانة وصدق وتجرُّد . ثم ننتهى من ذلك إلى نتيجة ، سنرى بعد قليل ، أنها تزيح عن سيرة على مبارك وتاريخه كثيراً من أثقال التّهمة وسوء الظن .

ونحن ، بعد ذلك ، مغتبطون ؛ لأننا ننصف رائداً من روّاد الحياة المصرية فى العصر الحديث ، وعظيما من أبرز العظماء العصاميّين الذين خرجوا من صميم هذا الشعب ، ونبتوا من أصلاب فلاّحيه .

وهو إنصاف لم نتعسّفه — كما ترى — ولم نخرج فيه عن أمانة التاريخ ، ورعاية الحق والإنصاف فيه .



على مبارك

- **حديثه عن الثورة**

يتحدث على مبارك عن الثورة العرابيـــة ، عند ترجمته لحياته فى كتابه : « الخطط »[1] فيطوى هذه الناحية طيًّا ، ويغمض فيها غموضاً نعتقد أنه مقصود . وإدراك الأسباب التى حملته على هذا الطىّ وهذا الغموض ، واضحة من اليسير إدراكها . والأسانيد التاريخية وروايات المتحدثين من رجال هذه الثورة تختلف ، بل تتباين وتتناقض إلى حد كبير ، فى موقف على مبارك منها . فلنبدأ نحن بحديثه هو عن نفسه وعنها .

إنه يتحدث عن الثورة العرابية بما يشير إلى أنها قطعت نهضة من الإصلاح والعمل : « وشغلت النــاس بأحاديث أخرى عن حقوق الأمة ، والحياة النيابية ، والرقابة على أموال الدولة ومشاركة المصريين لغيرهم من الجراكسة والأتراك فى المناصب والوظائف » . ونجد من مواقفه أنه ، أول ظهور مقدماتها ، ترك القاهرة إلى قريته . ثم عاد بعد انكسار العرابيين فى كفر الدوّار ، وقبل موقعة التل الكبير . فلما أمر عرابى بجمع رؤساء الأمة وزعمائها ومفكريها إلى مؤتمر يقررون فيه موقف الثورة من توفيق ، كان على مبارك من هؤلاء الزعماء الذين دُعوا إلى هذا الاجتماع[1] وشارك فيه . واختار المؤتمرون — وكان

(1) الصفحات : ٣٧ – ٦١ من الكتاب

(1) عقد هذا الاجتماع فى مبنى وزارة الداخلية برياسة وكيلها : حسين باشا الدرملى صباح أول رمضان سنة ١٢٩٩ . (يوليو ١٨٨٢) .

الاجتماع خاضعاً لنفوذ رجال الثورة وتوجيههم — وفداً لمقابلة توفيق والتفاوض معه فى أمر هـذه الفتنة التى أوقعها الإنجليز بدسائسهم بينه وبين العرابيين ، وفى أمر هذه الحرب الباغية التى أثاروها على مصر بلا سبب أو جريرة . وسافر على مبارك مع هذا الوفد إلى حيث كان توفيق فى الإسكندرية . ويقول هو :

إنه بذل جهده للوصول إلى تسوية تقرب شقة النزاع بين الثورة وبين توفيق . وتخرج بوطنه ، مصر ، سالما من هذه الفتنة التى لم يكن يعرف متى تنتهى ولا كيف . ويقول على مبارك إن سعيه قد نجح عند توفيق . وإنه، أى توفيق قبل وساطته ورضى بمسالمة العرابيين .

ونعتقد أن ذلك كان خداعاً من توفيق . حتى يتخلى العرابيون عن الحرب أو يتراخوا فيها . ثم يقول على مبارك : إنه اتصل أيضاً بالإنجليز . ولكن مقْتَ العرابيين لتوفيق كان سبباً فى خيبة مسعاه للصلح ، لكنه لم يعدْ من سفارته تلك . ثم نجده بعد انتهاء الثورة يتولى وزارة الأشغال ، فى وزارة شريف ، ويتلقى من توفيق رتبة « روملى بيكلر بك » ثم يشترك بعد ذلك فى وزارة رياض ، لكنه لا يشترك فى وزارة نوبار التى توسطتهما ، ثم يشترك مع رياض فى الوزارة ، بأمر من توفيق . وكان قد ترك الوزارة وترك القاهرة إلى حيث أقام فى قريته . وفى هذا الحديث الذى تحدث به على مبارك عن العرابيين وعن علاقته بهم ، نجد غموضاً وطيّاً ، كما قلنا ؛ وبخاصة فى حديثه عن تلك الوساطة التى سعى بها بينهم وبين توفيق . فهو لم يقل لنا : مع من تحدّث فى أمر هذه الوساطة .. ؟ ولم يقل لنا : على أىّ أساس كان يريد أن يوفّق بينهما ..؟ ولم يقل لنا : ما هو موقف الإنجليز من هذا السعى .

وواضح أن «توفيق» لم يكن يعمل أويقبل أو يقدم على أىّ تصرف أو رأى ، إلا بمشورتهم وموافقتهم . وهل كان على مبارك يسعى سعيه ليعود الإنجليز من حيث أتوا [1] — وقد واتتهم الفرصة التى طال ترقبهم لها باحتلال مصر — لم يوضِّح لنا على مبارك شيئاً من هذا الغموض . ونحن لانكون منصفين إذا لم ندرك موقفه وهو يكتب هذا الذى كتبه بعد فشل الثورة ، ويضع كتابه باسم توفيق . ولكن غايتنا هنا هى : التحقيق الأمين لأحداث تاريخنا ، وسِيَر رجالنا ، ولا شىء ، غير ذلك .

● فى مذكرات عرابى

ونجد فى مذكرات عرابى ، حديثاً عن هذا المجلس الذى دعى إليه على مبارك ، واختير من أعضائه للسفارة عنـد توفيق . يقول عرابى ، وهو يتحدث عن دفاعه عن نفسه أمام مجلس المحاكمة عقب تسليمه : « إنه كان يدافع عن وطنه وشرف أهله ، وإن أهل هذا الوطن وكلوه فى هذا الدفاع » . ثم يقول : « إن المجلس الذى تشكل للنظر فى أحوال البلاد ، كان يزيد على الأربعمائة نفس ، منهم : البرنسات أعضاء العائلة الخديوية ، وشيخ الإسلام ، والقاضى والمفتى ، ووكلاء الدواوين ، والمديرون ، وقضاة الأقاليم ، وأعيان التجار ، وكثير من أعضاء مجلس النواب ، وغيرهم من أعيان وعمد البلاد ، وبطريرك الأقباط ، وحاخام اليهود ، وقرروا لزوم إناطتى بالمدافعة عن البلاد حيث كنت موجوداً صحبة الجيش فى كفر الدوار وجميع العساكر كانت موزعة فى الثغور والمراكز الحربية . وما كنت موجوداً معهم فى المجلس . فكيف يتأتى ، مع ذلك ، أن حضورهم كان بصورة تهديدية . . . ؟ »

ونجد فى هذه المذكرات أيضاً ، أحاديث أخرى عن هذا المجلس وعن على مبارك ، تزيح لنا بعض هذا الغموض والطىّ ، الذى تعمده على مبارك فى رواية هذه الأحداث وموقفه منها . فهو يذكر أن المجلس انتهى إلى قرارين هما :

أولا : يلزم طلب حضور الخديو والنظار إلى العاصمة — إن كانوا أحراراً — ولزوم الاستمرار على التجهيزات الحربية ما دامت عساكر الإنجليز فى مدينة الإسكندرية ومراكبهم فى مياهها .

ثانيا : تعيين لجنة مؤلفة من مندوبين من طرف المجلس العام ليتوجهوا إلى الإسكندرية ، ويبلغوا سمو الخديو وحضرات النظار قرار المجلس ، ثم يدعوهم إلى العاصمة ، إن كانوا أحرارا .

وقد انتخب المجلس على باشا مبارك وزير الأشغال

---

(1) ص ٩٦ — ٩٨ ج ٢ من مذكرات عرابى : طبع دار الهلال سنة ١٩٥٣ .

سابقاً «فى زمن الاستبداد» رئيساً لهذه اللجنة[1] ، وكلمة «فى زمن الاستبداد» هذه تفصح لنا إلى حد كبير ، عن رأى عرابى فى على مبارك . ويقص عرابى قصة هذه البعثة فيقول : «إنها سافرت إلى الإسكندرية ، ومعها الحرس اللازم ، ثم اجتمعت صباح ٢٣ من يوليو بالخديو والنظار وأخبروهم بمهمتهم. وعلى ذلك صار حجز على باشا مبارك وأحمد بك السيوفى بالإسكندرية ، وعاد بقية الأعضاء بتصريح خصوصى من قائد الإنجليز» .

ثم يروى عرابى ، فى مذكراته ، أن على مبارك أرسل إليه برقية من الإسكندرية تاريخها ١٨ من يوليو ، يقول فيها : إنه «تقرر تأليف لجنة مشتركة يكون هو أحد أعضائها مع بعض الذوات» ويضم إليهم ممثلون لرجال الثورة . وتكون مهمة هذه اللجنة «المذاكرة فى الأحوال الحاضرة ، حتى نؤمل الحصول على نتيجة توافق الجميع ، وتزيل هذه النازلة عن وطننا العزيز» . ورفض عرابى هذا العرض ، محتجاً بأن المجلس الذى عقد فى القاهرة ، واشترك فيه على مبارك ، أصدر قررات لا يمكن الخروج عليها ، ولا توجد جدوى من لجان ومشاورات جديدة . ولعل ذلك الرد ، هو ما أشار إليه على مبارك عند ما قال : «إن كراهة العرابيين لتوفيق أفسدت سعيه للصلح»(٢)

وفى جواب عرابى على برقية على مبارك هذه نحس عدم الرضى من عرابى لما كان من عرض على مبارك وحديثه عن اللجنة المشتركة . ونشعر بشىء من الريبة نحو إخلاصه للثورة ، بل نجد ذلك واضحاً فى وصفه على مبارك ، بأنه وزير الأشغال «فى زمن الاستبداد» كما سبق القول .

ثم نجد ذكراً لعلى مبارك فى موضع آخر من مذكرات عرابى ، لكنه ، فى هذه المرة ، يفصح

(١) بقية الأعضاء هم : رؤوف باشا ، حاكم السودان سابقاً ؛ وأحمد بك السيوفى ، من الأعيان ؛ والشيخ سعيد الشماخى ، وكيل دولة مراكش فى مصر ؛ والشيخ على نايل ، والشيخ أحمد كبوه ، من العلماء .

(٢) قرار المجلس والبرقيتان المتبادلتان بين على مبارك وعرابى فى صفحات : ١٩٢ – ١٩٨ ج ١ من مذكرات عرابى .

شيئاً ما عن رأيه ، بل يكاد يتهم على مبارك بأنه كان عيناً لتوفيق . وكان ذلك قبل أن تقوم الثورة ، عندما أمر توفيق بسجن عرابى وزملائه ، وعندما نهض أنصاره من بقيــة الضباط لفكّ أسره والخروج به من سجنه ، وهو يذكر من كان أميناً لهم ، مخلصاً فى عونهم ، ومن كان على غير ذلك . فيذكر أحد هؤلاء المنافقين بقوله : «إنه كان يبادر فيبلغ خيرى باشا ، رئيس الديوان الخديوى ، بما يدبر العرابيون» ثم يقول :

«وكذلك أخبر على باشا مبارك بكل ما تم عليه الاتفاق بيننا»(١)

ويسجل عرابى أيضاً على على مبارك أنه كان وزيراً للأشغال فى وزارة شريف باشا التى أقامت زينة فى حديقة الأزبكية دامت ثلاث ليال ، ابتهاجاً بدخول الإنجليز القاهرة . وأنه كان يجلس مع الوزراء خلف توفيق ، وهو يعرض جنود الجيش الإنجليزى فى ساحة عابدين .

ونجد لعلى مبارك ذكراً فى محاكمة عبد الله باشا فكرى بعـــد فشل الثورة — وكان وزيراً فى وزارة الثورة — فهو يقول : إنه كان يسعى للتوفيق بين توفيق والثورة . ويستشهد على ذلك بقوله أمام لجنـــة التحقيق : «وفى ليلة حضر على باشا مبارك ورافقته من منزله إلى قصر النيل ، وألححت عليه بأن يفصح لعرابى ، ويعرض للجناب الخديوى وجوب حل هذه المسألة بالسلم (٢) .

ومعنى هذه الشهادة من عبدالله فكرى ، أن على مبارك كان صديق الثورة ، حتى يقبل عرابى نصحه ، كما كان مقرباً من توفيق .

• تطرُّف وشطَط

وهناك من رجال الثورة العرابية من اتهم على مبارك بالخيانة ، ورماه بالمروق الوطنى . فهذا عبد الله النديم ، خطيب الثورة ، يتحدث عن المؤتمر الوطنى الذى فصّلنا أمره منذ قليل ، وعن اختيار على مبارك رئيساً له ، وعن سفارته بين الثورة وبين توفيق ،

(١) ص ٦٤ ، ٦٥ ج ١ من مذكرات عرابى .

(٢) ص ١١٩ – ١٢٠ ج ٢ المصدر السابق .

وذهابه إلى الإسكندرية لهذه الغاية ، وعودة من عاد من أعضائه فيقول : « . . . وتوجهوا إلى كفر الدوار ، ومنه إلى حزب البوار – حزب توفيق – فانضم على مبارك وأحمد السيوفى إلى أهل المين ورجع الباقون بخفى حنين » (١) . فهو لايقول كما قال عرابى فى مذكراته : « إن عودة العائدين من أعضاء هذا الوفد ، كانت بإذن من القائد الإنجليزى» . ومعنى هذا احتمال ، أوترجيح ، أن يكون توفيق هو الذى استبقى على مبارك ورفيقه . ولم يمكّنهما من العودة .

ولكنا يجب أن نعرف أن عبد الله النديم ، كان من الكارهين لعلى مبارك ، وكان سيئ الرأى فيه .

وهناك ، من رجال الثورة العرابية ، من هو أشد قسوة على على مبارك ، وأمْعَنُ فى اتهامه وذمّه من عبد الله النديم . هناك من رماه بتهمة شنعاء ، هى : التآمر مع الإنجليز ، والتمهيد لهم فى دخول مصر .

فقد زعم محمود فهمى ، المهندس وقائد العمليات الحربية فى جيش عرابى ، فى مذكراته عن حوادث الثورة العربية : « أن على مبارك أرسل إلى عرب الشرقية يدعوهم إلى عدم الاشتراك فى الحرب ، والتخلى عن معونة العرابيين فيها . وأنه يعدهم ، فى مقابل ذلك ، بإنعامات الخديوى وعطاياه(٢) » .

وهذه دعوى لم يقم عليها دليل ، بل أستطيع أن أقول إنها فرية مدّعاة لم يزعمها أحد ، ولم أرها عند مؤرخ أو كاتب ممن سجلوا حوادث هذه الثورة ، غير محمود فهمى . وهى تدل على مدى هذا الاضطراب والغموض فى تحديد موقف على مبارك من الثورة العرابية.

ويقول جورجى زيدان فى ترجمته له : « إنه كان فيها – أى فى الثورة العرابية – من المحافظين على ولاء الجناب الخديوى . وطالما حث الناس على الرضوخ والإذعان ولم تنجح مساعيه »(٣)

---

(١) ص ٧١ من كتاب عبدالله النديم ومذكراته السياسية للدكتور محمد خلف الله أحمد .

(٢) نشر هذا القسم من مذكرات محمود فهمى فى جريدة « الجمهورية » بتاريخ ٢٨ من مايو ١٩٥٦ .

(٣) ص ٣٩ من كتابه « تراجم مشاهير الشرق » ج ٢ .

• مستر بلنت

ولكن هناك مصدراً محايداً يذكر على مبارك ، ويصف موقفه من الثورة العرابية وصفاً نعتقد أنه أقرب ما يكون إلى واقع الأمر ، هو مستر : بلنت ، صديق عرابى الحميم ، الذى بقى على إخلاصه له ووده حتى النهاية (١)

ونحن نجد فى هذا الذى ذكره بلنت ، أن على مبارك كان وهو وزير فى وزارة رياض ، خصم العرابيين ، يتضامن مع محمود سامى البارودى فى الاتجاه الوزارى ، وأن عرابى كان يتصل بهما ، وهما عضوان فى هذه الوزارة ، عن طريق زميله على الروبى ، وأن على مبارك كان معروفاً بميوله الدستورية – وكان إصدار الدستور من المطالب الرئيسية للعرابيين – كما كان معروفا بمحبته لشريف باشا ، صديق العرابيين ونصيرهم ، والذى سمى فيما بعد : « أبو الدستور المصرى »(٢) .

ويقول مستر بلنت : إن على مبارك والبارودى ، كانا يضعان العقبات والعراقيل فى طريق رياض باشا ، وهما عضوان فى وزارته ، سنة ١٨٨١ ، ليعود شريف باشا إلى رياستها . وكانا بذلك يخدمان أغراض الثورة العرابية .

وكذلك يقول بلنت : إن عرابى كتب فى تاريخه الذى وضعه لنفسه ، إن الغرض الذى رمى إليه رياض من إشراك على مبارك والبارودى فى وزارته ، كان كسب ثقة العرابيين ومودتهم ، باختيار صديقين من أصدقائهم (٣) .

ونستطيع ، بعد هذا العرض لما كتب من تطرّف وشطط ، واعتدال وإنصاف ، أن نحدّد موقفه هذا

---

(١) الفريد سكاون بلنت . كان من أسرة إنجليزية عريقة الجاه ، واسعة الثراء . اشتغل بالسلك السياسى ، ثم تركه ، وطاف بالبلاد الشرقية من تركيا ، إلى مصر ، إلى الجزائر . وأقام فى مصر زمناً غير قليل . كسب فيه صداقة الشيخ محمد عبده والعرابيين ، وأعانهم برأيه وجاهه معونة صادقة . وكان متزوجاً من حفيدة اللورد بيرون الشاعر الإنجليزى الكبير . وقد بقى بلنت مخلصاً لعرابى وثورته حتى بعد خذلانه ، وبذل من ماله كثيراً فى سبيل الدفاع عن عرابى . وقد أرسل برقية إلى محمد فريد فى سنة ١٩١٠ يحرضه فيها على مقاومة الاحتلال الإنجليزى :

(٢) ملخص عن ص ١٠١ ، من كتاب مستر بلنت « التاريخ السرى لاحتلال الإنجليز مصر » ترجمة جريدة البلاغ . وهذا الكتاب من أوثق وأهم المراجع فى تاريخ الاحتلال الإنجليزى ومقدماته .

(٣) ص ٣٤٨ من المصدر السابق .

تحديداً نعتقد أنه أقرب ما يكون إلى الحق والواقع . فليس من اليسر أن يجزم مؤرخ منصف بوجه الحق فى أمر من أمور هذه الثورة التى قامت وسبقتها مقدمات كثيرة متشابكة معقدة ، ثم فشلت وهزم قائدها وجرى عليه وعلى رجاله ما نعرف من أحداث ، وتنكّر لها عند ذلك ، كما سجّل عرابى فى مذكراته ، كثيرون من أشد أنصارها ، أو ممن كانوا يظهرون أشد النصرة لها إبان قوتها .

وليس من اليسير أن نجزم بصدق شىء من هذا الذى ذكره المؤرخون عن على مبارك وموقفه من العرابيين . فلنبذل غاية الجهد فى استخلاص ما نعتقده أقربَ إلى الحق من ذلك .

ويُفهم من جملة ذكرها المرحوم الدكتور يعقوب صروف ، صاحب المقتطف [1] ، أن على مبارك دوّن فى الثورة العرابية وأحداثها مذكرات طويلة .. ولو أن هذا الفهم كان صحيحاً ، واستطعنا أن نصل إلى هذه المذكرات ، لكان لها فى تحديد موقفه شأن عظيم ، فوق أهميتها التاريخية عن هذه الثورة ورجالها .

ولقد كان على مبارك موالياً لأسرة محمد على ، لإحساسه بما لها عليه من فضل ومنّة . وإذا راعينا ، فوق ذلك ، روح العصر الذى عاش فيه ، والاستبداد المطلق الذى كان العلاقة العاديّة المعترف بها بين الحاكم والمحكوم ، وبين الحاكم ووزرائه أيضاً ، ولو أن على مبارك لم يجعل هذا الولاء يستذلّه على الدوام . فكان يشير حيثما استطاع ، إلى مآخذ وأخطاء سجّلها أو أشار إليها مما وقع فيه ولاة هذه الأسرة .

ومع هذا الذى نجده فيما كتب على مبارك فى خططه بخاصة ، من الثناء على تلك الأسرة لا نستطيع أن نقول : إن على مبارك كان كارهاً للعرابيين ، أو خصيماً لهم . فقد رأينا فى ترجمته التى كتبها لنفسه ، أن العرابيين دعوه فيمن دعوا من أهل الرأى ليجتمع بأنصارهم فى وزارة الداخلية . وأنهم اختاروه مع جماعة منهم ليكون سفيراً لهم عند توفيق ، بعد موقعة كفر الدوار ودخول الإنجليز الإسكندرية ، وأنه سافر إلى توفيق فى الإسكندرية ، وسعى سعيَه عنده ليجد وسيلة للخروج من هذه الفتنة بينه وبين العرابيين . وأن توفيق قَبِل سعيه وأوشك على مبارك أن ينجح فى الوساطة بين الثورة وبين توفيق ، لولا تدخل الإنجليز وإفسادهم سعيَه . أو لولا تصلب العرابيين ، كما يقول هو ، بل تقول بعض المصادر : إنه أعان الثورة بشىء من ماله (١) .

- طبيعة على مبارك

وقد كان على مبارك ، كما بدا من سيرته التى فصّلْناها ، رجل عمل وكدّ وإنتاج يريد أن يخدم قومه ووطنه بكل جهده وفكره وعمله ، كذلك كان دأبه فى كل عمل تولاه . وكانت طبيعته يسودها الهدوء ، ونفسه تجنح إلى الاعتدال والتريّث والمسالمة . لذلك كان موقفه من العرابيين متلائماً مع طبيعته وخلقه وسجيّة نفسه .

وقد مال إليهم أوّل الأمر شيئاً ما ، واشترك فى الوزارة المختلطة التى كان للأوروبيين فيها نفوذ كبير ، كان الغرض منه الحدّ من سلطان إسماعيل ، وكان من أعضائها : السير ولسون الإنجليزى ، ومسيو دى بولنيير الفرنسى . وقد جرت فى عهدها مظاهرة الضباط أمام وزارة المالية بسبب تأخر رواتبهم عشرة شهور . وهذه المظاهرة يقول عرابى فى مذكراته فيها : إنّ إسماعيل هو الذى دبّرها . واتّهم هو فيها . وتضامن مع وزيرهم محمود سامى البارودى ، وهما يشتركان فى وزارة رياض . وكان عرابى يتصل بهما ، وهما عضوان فى هذه الوزارة ، كما حدّثنا بهذا وذاك صديق العرابيين مستر بلنت .

---

(١) ص ١٥٦ من كتاب « أعلام المقتطف » القسم الأول .

(١) ص ٢٠٠ من كتاب « زعماء الإصلاح فى العصر الحديث » للمرحوم الأستاذ أحمد أمين . ولكنه يتبع ذلك بقوله : (ولكن لعل ذلك كان تحت تأثير ضغط شديد عليه من الشبان المتحمسين) .

وقد شارك على مبارك العرابيين فى ميولهم الدستورية ، وفى محبتهم لشريف . وكان ، فى أول الأمر ، قريباً إلى العرابيين ، حتى أشركه رياض فى وزارته ، هو والبارودى ، كسباً لمودة العرابيين وثقتهم . وقد رأينا حديث ذلك فيما استشهدنا به من كتاب مستر بلنت .

وكان على المبارك يميل ميل العرابيين ، ويناصر فكرتهم ، قبل أن يجهروا بالخروج على توفيق . فلما ظهر أنهم لا يبالون سخط توفيق ورضاه ، وأنهم يسيرون نحو الثورة ، سار مع طبيعته وسجيته نفسه من الاعتدال والتوسط ، ولم يبادرهم بالخصومة والمعارضة ، لذلك اختاروه رئيساً لوفد السفارة عند توفيق . وحاول هو ، عندما التقى بتوفيق أن يجد للفتنة مخرجاً يرضاه العرابيون ويرضاه توفيق ، لذلك تحدث إليه عبد الله باشا فكرى فى أن ينصح العرابيين ، ويتوسط بينهم وبين توفيق . فلما فشل سعيه وبان له أن الثورة واقعة لا مفر منها ، وأن الأمر أصبح فوق طاقته وقدرته ، وأنه لا يستطيع أن يدفع الأحداث أو يدافعها ، تخلى عن مناصرة الثورة فى عنفها ، لأنه لم يكن يقرها على الوسيلة ، وإن شاركها فى كثير من الغايات والأهداف .

- أحد طريقين

كان على مبارك رجلاً ، معتدلا ، وسطاً ، متئداً ؛ لا يجنح إلى العنف ، ولا يميل إليه ولا يقره ، ولا ينصح به . وكان يرى أن خدمة وطنه ، وتحقيق ما يستطاع من إصلاح أمره لا يكون إلا بالعمل الهادئ المطمئن المثابر الذى يعتمد على الصبر والزمن . وهذا الطابع نستطيع أن نظهر عليه بسهولة ويسر عند ما نتأمل سيرته وعمله ودعوته . وعلى ضوء هذه الطبيعة وهذه السجايا نستطيع أن نحدد موقفه من الثورة العرابية تحديداً ، نعتقد أننا فيه لم نظلمه ولم نظلم هذه الثورة ، ولم نتحيف حقائق التاريخ ، أو ما نستطيع الآن أن ندركه من هذه الحقائق .

كان على مبارك من دعاة اللين والتؤدة والاعتدال والتوسط ، والسير الهادئ المطمئن المثابر ، البعيد عن العنف والتورط فيما لا تعرف له عاقبة مأمونة . وكان يرى كما قلنا من قبل : « أنه خير لمصر أن تجدد حياتها فى هدوء ، وأن تقيم بنيانها برفق ، حجراً بعد حجر ، وخطوة بعد خطوة » .
أما ذلك القول الطائش الذى رماه به المتطرفون ، من مثل ذلك الحديث الذى تحدث به محمود فهمى عن الخيانة والتحريض عليها ، فنحن نبرأ بأنفسنا وطننا أن نلصق برجالاته مثل هذه التهمة الشنعاء . وليس من الخير لأنفسنا ، ولا لوطننا أن نلصق مثل هذه التهمة بهؤلاء الرجال الذين بذلوا كل جهدهم ، بل أفنوا حياتهم فى سبيل خيره ومجده وتقويم حياته ، وأن نلصقها بهم من غير دليل ولا شبهة من دليل .

وقد رأينا من سيرة على مبارك ومشاريعه وأعماله وكتبه إلى أى حد بذل فى سبيل وطنه وقومه ، وأنه بلغ فى ذلك مبلغاً لا يطاوله فيه عدة من الرجال مجتمعين .

ونحن لا نجد على مبارك ، فى طبيعته تلك وسجيته وموقفه من العنف والثورة ، بدعاً بين الناس ، ولا بين رجال الثورة العرابية أنفسهم . فهناك الشيخ محمد عبده ، مثلا ، كان من رجال « الحركة » العرابية ومن دعاتها . فلما تحولت إلى ثورة وحرب ، خشى عواقبها ووقف منها موقفاً يكاد يكون مشابهاً ، أو قريباً جداً من موقف على مبارك . ولم يعل صوت الشيخ محمد عبده ؛ ولم يجهر بدعوة الإصلاح إلا ومصر يظللها الاحتلال البريطانى .

ومع ذلك لم يقل أحد أن الإمام محمد عبده كان خائناً أو جباناً أو متهما فى عاطفته الوطنية .

ومما يدلنا على أن موقف على مبارك هذا ، كان قائماً على تقديره وطبيعته وخلقه ، وليس نتيجة ضعف أو جبن ، أنه أغضب إسماعيل فيما كتبه عن حكومته فى كتابه « نخبة الفكر فى تدبير نيل مصر »

وأن إسماعيل فصّله من المجلس الخصوصى بسبب نقده هذا .

ونجد فى حديث صديقه الدكتور يعقوب صرّوف عن هــذه القصة أن على مبارك لم يكن ضعيف الشجاعة رغم سطوة إسماعيل وجبروته وغدره .

* * *

ومما يتصل بحديث على مبارك والثورة العرابية ما اتهمه به بعض معاصريه من الميل إلى الإنجليز ، ولعلّ هذه فرع من تلك ، ولعل دعوته إلى اختيار اللغتين : الفرنسية والإنجليزية فى تدريس علوم الرياضة والهندسة والطب وغيرها ، كانت سبباً لمهاجمته وإلصاق هذه التهمة به ، تهمة الميل إلى الإنجليز . فقد كان يرى أن حالة التعليم فى مصر لا تتحمل تعريب هذه العلوم ، ونقل كتبها إلى اللغة العربية ، وأن من الخير أن تدرس فى مصر باللغة الإنجليزية . ولم يكتف بالدعوة إلى ذلك فقط ، بل عمل به فعلا ، وأصدر أمراً بتدريس مواد الجغرافية والتاريخ باللغة الفرنسية عندما كان وزيراً للمعارف [1] .

---

(١) جريدة اللواء بتاريخ ١٦ من مارس سنة ١٩٠٧ — العدد ٢٢٨٦ — وقد ورد ذلك أيضاً فى تقرير منه للخديو نشرته اللواء بتاريخ ٢٣ مارس من السنة نفسها — العدد ٢٢٩٢ — وتاريخ التقرير ٢٩ من نوفبر سنة ١٨٨٨ برقم ١١١ .



القصة في الأدب الفارسي

بقلم الدكتور عبد النعيم محمد حسنين

لعلّ من الطبيعي أن يكون لكل أمة قصص ، لأن أمة لا تنشأ وتشبُّ دون وقائع تهيج حميّتها ، وحادثات تظهر فيها مهارة قوّادها ، ودون أن تجتاز مراحل من الخوف تتجلى فيها أعمال الأبطال ، في صورة تثير الإعجاب بهم ، ويؤدى هذا بدوره إلى إيجاد القصص حول هؤلاء الأبطال ، لتسجيل مالهم من جلائل الأعمال .

وتنسج القصص عادة حول الحادثات أساطير ، ترضى كبرياء الأمة ، وتجسّم معانى البطولة فى أبنائها ، وتشيد بمفاخرها ، لأن الناس يجدون فى الخيال مجالاً أرحب من الحقيقة ، فيأخذون فى قص القصص ، والتغنّى بها ، وتناقلها فيا بينهم ، قبل أن يكتبوها نثراً ، أو ينظموها شعراً ، ويؤدى هذا إلى نشر القصص وبقائها بعد أن تمتزج الحقائق بكثير من ألوان الخيال ، وقد يغلب الخيال فى كثير من الروايات والقصص .

وللروايات والقصص أهمية كبيرة فى التاريخ ، فقد اعتمد عليها المؤرخون الأولون ، وحاولوا أن يسجّلوا منها تاريخ الأمم الخرافى والحقيقى على السواء ، كما وجد القصّاص فيها مادة طيبة ، اعتمدوا عليها فى إنتاج آثارهم الأدبية ، وحافظوا على هذه المادة فساعدوا على بقائها على مرّ العصور ، بحيث أصبحنا نجد لكل أمة ذات أدب نصيباً من القصص المنثورة والمنظومة ، وإن كانت الأمم تختلف فى الإكثار والإقلال ، والإجادة والتقصير .

وقد اشتهر الفرس بحبهم للقصص ، وميلهم إلى الإطناب فيها ، فكانت لهم قصص كثيرة منذ أقدم العصور ، كما عرف القصص فى الأدب الفارسى منذ وجوده ؛ حتى روى ابن النديم فى كتابه « الفهرست » :

« أن أول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً ، وأودعها الخزائن ، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان ، هم الفرس الأول ، ثم أغرق فى ذلك ملوك الأشغانية ، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ، ثم زاد واتسع فى أيام ملوك الساسانية ، ونقلته العرب إلى اللغة العربية » .

وفى هذا برهان على ما فى طباع الفرس من ميل إلى القصص .

وبلغ حب الفرس للقصص درجة جعلتهم يهتمون بما راج منها فى بيئتهم ، لأن نظمها يكسبها تنغيماً جميلا ، وجرْساً موسيقياً يحببها إلى النفوس ، وييسر حفظها وبقاءها ، فعرفت القصص المنظومة عندهم منذ زمن بعيد ، وكانت الشاهنامة من أعظم هذه القصص وأروعها ، وهى لا تدور على بطل واحد ، أو أسرة واحدة ، أو حرب واحدة ، بل هى تاريخ أمة من أقدم ماوعت أساطيرها حتى الفتح الإسلامى .

وليس أدلّ على ولع الفرس بالقصص من أنهم لم يكتفوا بما فى بيئتهم من قصص ، بل نظموا قصصاً من بيئات أخرى ، ومن أمثلة ذلك أنهم نظموا قصة « ليلى والمجنون » المعروفة فى الأدب العربى ، كما نظموا قصة « يوسف وزليخا » التى قصّها القرآن ؛ وقد نظم شعراء الفرس هاتين القصتين مراراً ، وتفننوا فى نظمهما ، على حين لم يحاول أحد من شعراء العربية نظم قصة منهما .

كما نظم شعراء الفارسية القصص التى يحبها العامة والخاصة ، فجمعوا شتيت الحادثات ، ونظموها ، فترجموا بذلك عن مشاعر الناس ، وعبروا عن

أحاسيسهم ، وأغرم الناس بالقصص المنظومة ، واتخذوها سمرهم وأغانيهم فى محافل لهوهم وفخرهم ، وحاولوا تخليدها على الزمان ، واهتموا بالشعراء ، وأعلَوا مكانة الشاعر المجيد أيما إعلاء .

وبدأت القصة تحتل مكاناً مرموقاً على مسرح الأدب الفارسى الإسلامى منذ نشأته ، فعنى الشعراء بنظم القصص المختلفة ، وما زالت العناية بها ملحوظة فى الأدب الفارسى حتى وقتنا هذا ؛ ولذلك نجد القصص قد انتشرت فى الآثار الفارسية انتشاراً عجيباً ، حتى إن الصوفية من شعراء الفرس كثيراً ما اتخذوا القصص وسائل لبيان طريقتهم ، وشرح ما دقَّ من إدراكهم وإحساسهم .

وقد اختار شعراء الفارسية فناً شعرياً خاصاً لنظم القصص ، هو : فن « المثنوى » أو « المزدوج » وهو الشعر الذى يُبنى على أبيات مستقلة مقفَّاة ، ويكون كل بيت مستقلا من حيث القافية عن البيت الذى يليه أو يسبقه ، ويبدو أنهم فعلوا ذلك ليتحرروا من قيود القافية الموحدة فى منظومات طويلة وصلت الواحدة منها إلى آلاف الأبيات ، ونظم الشعراء بهذه الطريقة مختلف القصص الحماسية والغنائية .

وتسابق شعراء الفارسية إلى نظم القصص ، وإعادة نظم بعضها ، حتى سيطرت على جزء كبير من الأدب الفارسى بمختلف مواضيعه ، وبلغ الفن القصصى درجة رفيعة من الجودة والإتقان فى القرن السادس الهجرى ، فتمثلت فى القصص التى نظمت فى ذلك الوقت جميع مقومات تأليف القصة ، كحسن اختيار الفكرة التى تقوم عليها ، وخلق المشكلات ، وجمال التصوير ، وتنوع المناظر ، والجدة والابتكار .

وقد لعبت القصة دوراً رئيسياً موجهاً على مسرح الأدب الفارسى ، وتباينت مواضيعها وتعددت ألوانها ، فزخر هذا الأدب بكثير من القصص المنظومة والمنثورة ،



خسرو يعلن خطبته لشيرين

وتميز الفرس بحب مفرط لفن القصة ، وميل واضح إلى الإطناب فيه .

وتنقسم القصص التى راجت فى الأدب الفارسى إلى أنواع أهمها :

القصص الحماسية أو التاريخية مثل « شاهنامه » للفردوسى و « إسكندرنامه » لنظامى الكنجوى . والقصص الغرامية مثل : « خسرو وشيرين » لنظامى .

والقصص الأخلاقية مثل : «حديقة الحقائق» لسنائى الغزنوى ، و « مخزن الأسرار » لنظامى .

والقصص الصوفيـة الفلسفية مثل « مثنوى » جلال الدين الرومى .

وقد جمع قصّاص الفرس ، من شعراء وكتّاب ، شتيت الحادثات والأساطير المتفرقة ، وألّفوا بينها بطريقة



لوحة تصور الحرب بين رستم وفرسان إسفنديار

جعلت الناس يجدون فيها ترجماناً لمشاعرهم ، وجمعاً لأقاصيصهم الموروثة ، فضلا عما أضفَوا عليها من نظام وجمال .

واختار شعراء الفارسية لكل نوع من القصص بحراً شعريًّا مناسباً ، وجدوه يتلاءم مع موضوع القصة ؛ فاختاروا بحر الهزج لنظم القصص الغرامية ، لأن فيه شيئاً من اللحن ، ينسجم مع إظهار الألفة والمعاشقة ، واختاروا بحر المتقارب للقصص الحماسية لأن نغماته تتلاءم مع صوت الشجعان ، ودق الطبول ، ورنين الأسنة ، وتساعد على تحريك أعصاب الجنود .

وظفرت القصص الحماسية ، والقصص الغرامية — سواء أكان الحب فيها ماديا أم معنويًّا — بنصيب وافر من عناية الشعراء والكتاب فى الأدب الفارسى الإسلامى فى أكثر عصوره .

وتعدُّ « الشاهنامه » التى نظمها الفردوسى الطوسى أعظم قصة حماسية فى الأدب الفارسى ، وأروع ملحمة فيه ، بل لقد قال « نولدكه » عنها : إنها ملحمة لا نظير لها عند أمة أخرى . وهى ستون ألف بيت تتناول تاريخ الأمة الإيرانية منذ أقدم ما وعت أساطيرها حتى الفتح الإسلامى — كما ذكرنا — وتشتمل على قسم تاريخى هو تاريخ الساسانيين ، وجزء من قصة دارا والإسكندر المقدونى ، كما تتضمن قسماً خرافيًّا ليس فيه أثارة مما عرفه التاريخ ، فى آثار الفرس وكتب اليونان إلا حدْساً وتخميناً .

* * *

ومن القصص النثرية التى وعاها الأدب الإيرانى فى هـذا الموضوع قصة الإسكندر . وخير مثّل لها « إسكندرنامه » وهى قصة ألّفها كاتب غير معروف ، غير أن المرجّح أنه كان من كتّاب القرن السادس الهجرى ، وهى تشتمل على قصة الإسكندر ذى القرنين ، وتَعُدُّ الإسكندر المقدونى وذا القرنين المذكور فى القرآن شخصاً واحداً ؛ وتذهب إلى أنه إيرانى أباً ، ويونانى أمًّا ، وتتضمن قصص الإسكندر المقدونى وحروبه المختلفة ، ثم تخلطها بقصة ذى القرنين ، كما وردت فى القرآن ، وفقاً للروايات التى وردت عن وهب بن مُنَبِّه ؛ فتصور أسفاره إلى الحجاز واليمن ومصر والأندلس ومغرب الشمس ، ورحلته إلى الظلمات ، وقصة الخضر ، وماء الحياة ، وحروبه مع الشياطين والزنج ويأجوج ، ثم تحاول أن تثبت أن الإسكندر كان مسلماً موحِّداً ، ونبيًّا مرسلا . وقد خلطت القصة بين التاريخ الحقيقى والتاريخ الخرافى خلطاً شديداً ، وهى أشبه بالقصص التى تروى فى الأسمار ، فهى تشتمل على تواريخ وقصص قديمة منها : قصص عشق مختلفة .

* * *

وقد انتشرت القصص الحماسية فى الأدب الإيرانى فى العصور التى كانت تمجـد البطولة والانتصارات الحربية ، والغلبة على الأعداء ، كعصر محمود الغزنوى ، الذى نظم « الفردوسى » فى خلاله « الشاهنامه » فإنه تميز بكثرة غزواته لبلاد الهند ، مما جعل الشعر الحماسى محبباً إلى نفوس الناس .

أما القصص الغرامية ؛ فقد راجت فى العصور الإقطاعية ، التى غلبت فيها الأغراض الشخصية ،

وكثرت فيها المنازعات والمؤامرات فى سبيل الظفر بالحكم، فكان الولاة والأمراء، والوزراء والعظماء، يتطاحنون فى سبيل تحقيق مآربهم الخاصة، وبسط نفوذهم، مما جعل الناس يمجّدون السلم، وينشدون الراحة والطمأنينة، فلم تعد القصص الحماسية ملائمة لأذواقهم، فتاقت نفوسهم إلى اللون الغنائى الذى تمثله القصص الغرامية، وتجلّى هذا بوضوح فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى، الذى عاش فيه نظامى الكنجوى، فراجت سوق الشعر الغنائى، وظهرت القصص الغرامية، وبلغ الفنُّ فيهـا درجةً راقية، فكانت أشبه بالقصص الرومانتيكية التى ظهرت فى الآداب الأوروبية بعد ذلك ببضعة قرون.

وقد احتفظت القصص الغرامية بمكانتها فى الأدب الفارسى خلال القرون المتعاقبة، وما زالت تحتفظ بها إلى الوقت الحاضر، لأن هذه القصص تقوم على أساس الحب، وهو من المواضيع الإنسانيـة، كما أنه وثيق الصلة بالنفس البشرية فى كل زمان ومكان.

وأحياناً يكون الحب فى هذه القصص مادياً بين عاشقين لهما وجود تاريخى، أو بين عاشقين يبتكرهما خيال مؤلف القصة، وأحياناً أخرى يكون معنوياً كالعشق الإلهى، كما يصوره الصوفية.

ولعل أروع مثل للقصص الغرامية فى الأدب الفارسى قصة: «خسرو وشيرين» فى الصورة التى رسمها نظامى الكنجوى، فقد ظهرت فيها جميع المقوّمات التى تميزت بها القصص الرومانتيكية فى الآداب الأوروبية بعد ذلك، مما أثبت أن الآداب الشرقية سبقت الآداب الغربية فى هذا الفن، وبلغت فيه حدّ الكمال.

ومحور قصة «خسرو وشيرين» الحب الذى ربط بين قلبى هذين العاشقين، وقد حرص نظامى على تصويره فى صورة الحب الذى يرعى الفضيلة، ويرفع القيم الأخلاقية، ويسمو بالنفس البشرية، ويتطلع إلى مثَل أعلى هو: الزواج، ويظل بعد الزواج ليوجه العاشقين إلى الخير، ويبصّرهما بطريق السعادة الدنيوية والأخروية، كما أحسن الشاعر تصوير مناظر القصة، فراعى تنوُّع المناظر، مع الجدّة والابتكار، وخلْق المشكلات والمقارنة بين شخصيات القصة، وتصوير شخصيات متناقضة، ليظهر الفرق بينها واضحاً، وبذلك أكسب القصة عنصر الطرافة والتشويق.

وحاول الشاعر أن يتخذ القصة وسيلة للدعوة إلى الإصلاح الخلقى، وتطهير النفوس حتى ترفع عن الحقد والحسد، وتتجنب إيذاء الناس، وتتطلع إلى المثُل العليا، فدعا — فى تحمس — إلى ترك الظلم، لأنه غير مأمون العواقب، فقد يعود على صاحبه بشرٍّ مستطير، ونادى باتباع العدل، والتزام الإخلاص، والتمسك بالوفاء، وحذّر من غدر الدنيا وفنائها، واتخذ من المنظومة ميداناً لترديد هذه الدعوة، فأنطق بعض شخصيات القصة بما يؤمن به، ويدعو إليه، وأظهر بعضها فى الصورة التى يتمنّاها، فعرض «شيرين»



الإسكندر يبنى سد الصين



لوحة تصور انتصار سابور الأول على الإمبراطور ڤاليريان الرومى

بطلة القصة فى صورة راعية للعفة ، وداعية للأخلاق والفضيلة ، وجعلها تمتلك الصفات الإنسانية التى تؤهلها للبطولة ، كحبّ الشعب ، والسهر على راحته ، ونصح زوجها « خسرو » بتعلّم أصول الحكم الصالح ، ورعاية العدل والإنصاف ، حتى يظفر بحبّ الشعب ورضا الله .

وقد جعل هذا كله قصة « خسرو وشيرين » — فى الصورة التى رسمها نظامى — جديدة مبتكرة ، وصار « نظامى » إماماً قلّده كثير من الشعراء ، وعدّوه أستاذاً لفن القصص المنظوم بالفارسية بصورة كهذه فى تلك الأوقات .

وتتابع الشعراء فى نظم القصص المختلفة ، وكانوا كثيراً ما يعيدون نظم قصة بعينها مرات كثيرة ، كقصة « يوسف وزليخا » و « خسرو وشيرين » وقصة « ليلى والمجنون » .

وظلّ الفرس يميلون إلى الإطناب فى القصص المنظومة والمنثورة — على السواء — حتى القرن الماضى ، ثم ظهرت ألوان من التجديد فى الأدب الفارسى ، ووضحت فيه بعض العناصر الأوروبية نتيجة للاتصال بالغرب ، وتبادل الثقافات ، وأثر طابع السرعة ، الذى اتّسم به الأدب الحديث ، فى القصة فى الأدب الفارسى الحديث والمعاصر ، فأخذ فنّ القصة الصغيرة يحلّ محلّ القصة الطويلة ، فصارت القصة المنظومة مئات الأبيات ، بعد أن كانت آلاف الأبيات ؛ ومن أوضح الأمثلة على هذا أقصوصة « زهرة ومنوچهر » التى نظمها الشاعر « إيرج » فى ٥٢٥ بيتاً من الشعر ، وصوّر فيها عشق « زهرة » رمز الجمال ، لمنوچهر رمز الشباب .

كما راجت ترجمة القصص من اللغات الأجنبية إلى الفارسية ، وأخذت القصة الفارسية الصحيحة ، التى تستمد عناصرها من البيئة الإيرانية ، تطلّ برأسها من جديد .

وهكذا كان فنّ القصة من الفنون التى تميّز بها الأدب الفارسى منذ أقدم عصوره ، وقد بلغت فى هذا الأدب حدّاً جعلها تسيطر على كثير من فنونه ، وتخدم أغراضاً مختلفة من أغراض الأدب والمجتمع ، وأصبحت الوسيلة الوحيدة التى يستعين بها الأدباء ، مهما اختلفت مشاربهم ، للوصول إلى ما يريدون .

وما زالت القصة من فنون الأدب الفارسى المعاصر ، التى تظفر بعناية الأدباء ، وتساير روح العصر فى التطوّر والارتقاء .

المراجع

١ — مقدمة الدكتور عزام لترجمة البندارى للشاهنامه
٢ — الشاهنامة الفارسيه طبع طهران
٣ — الفهرست لابن النديم
٤ — اسكندرنامه النثرية (نسخة خطية)
٥ — منظومة اسكندرنامه لنظامى الكنجوى طبع طهران
٦ — منظومة خسرو وشيرين لنظامى الكنجوى طبع طهران
٧ — نظامى الكنجوى شاعر الفضيلة الإيرانى لعبد النعيم حسنين طبع القاهرة
٨ — زهرة ومنوچهر لايرج

الربيع

بقلم الأستاذ محمد هارون الحلو

يا نسمةً في فؤادي رفّها أمَلُ ... غدا الربيعُ، فريّانُ الهوى ثَمِلُ
أرى الأزاهير أعطافاً مونّقةً ... يشفّ عنها خيالٌ للمُنى جذِلُ
إذا ترامى على عينيَّ بارقُهُ .. ففي فؤادي رفيفٌ منه متصلُ
عصا الربيعِ عصاً سحريّةٌ نبعتْ ... بها الأفاويقُ فاهتاجَ الربى غزِلُ
جمٌّ الصّبابة في الأغصانِ منفردٌ ... كأنّه راهبٌ في الله معتزِلُ
قد هاجه من ربيعِ الشوقِ مستبَقٌ ... إلى التّناجي، وأفياء الهوى ظُلَلُ
يهيمُ بالحُسْنِ، والأحداق باسمةٌ ... وقد أطلَّ عليه الزّنبقُ الخضِلُ
ترى خيال المنى يغشى مباهجَهُ ... ويعطفُ الروحَ في فردوسِهِ الأمَلُ
كم أورقتْ حوله أمنيّةٌ وهفتْ ... بِهِ الذوائب، والأعطافُ، والمقلُ
فتلك موشيّةٌ رفّتْ على فَنَنٍ ... من الهوى، قد زهاها السِّحرُ والتّجَلُ
وقد أحاط بعِطْفَيْها سميرُ هوًى ... له بأفوافها عن غيرها شُغُلُ
ما للرياحين في وادي الظلالِ حمًى ... فكلُّ غادٍ عليها شاربٌ ثَمِلُ
غدا الربيعُ، فهلْ بي نحوه فتًى ... لم يستبقْ لطريقي فيه منتقَلُ
لكم وردنا به حوض الهوى، وحلا ... للقلْبِ والرُّوحِ من فردوسِهِ نَهَلُ
به مناسك حبِّي، وهو مدْرجتي ... مذْ بات للحسْنِ فيه يضربُ المثَلُ
رفّتْ قلوبُ الهوى فيه مُدلَّهةً ... تسعى على حذرٍ، والليل منسدِلُ
وكم يمينٍ عقدنا فيه، أنّ لنا ... من الوفاء، وصدقِ الودِّ متّصَلُ
أمضي، فتمضي حيالي، غيرُ نائيةٍ ... أحلامُ قلْبي، وقلْبي شيّقٌ جذِلُ
يهتاجُهُ نحوها جذبٌ أباعدُهُ ... عنها برفْقٍ، ولكن كيف ينفصلُ
سيّالُ روحي، وكهراب الهوى، وسرى ... نفْسِي، وخطرةُ ما في الفكر والوهَلُ

تلك التى طـــالما بادلتّهـــا عبقاً راح الهوى، وشجاها الشِّعْرُ والغزَلُ
تاريخ عشْقٍ قصَصْنَاهُ ، ولذَّ لنا وسوفَ يرْويه حادٍ بعدنا زَجِلُ

•

آذار ! كفُّك بالأنداء عاطِرةٌ والبشْرُ، والصَّفْوُ مذْ وافيتَ مكتملُ
تهفو علينا بك الأحلام ريِّقةً والعيشُ أسبابُه موصولةٌ ذُلُلُ
روى الفؤاد ، وراق النبعُ ، وائتلقت بك المجالى ، وطابت عندك النُّزُلُ
فالسحر مياسة الأعطاف تُنطِقُـه بعبقرىِّ المعانى ؛ وهو منفتِلُ
لها معاطِفُ سوسانٍ قد ازدهرتْ والغصن مخضوضرٌ ، والقدُّ معتدلُ
ترفُّ بين الروابى ، وهى حاليةٌ والدُّرُّ والتبرُ فى أعطافها حُلَلُ
وكُلُّ ثغرٍ به للحسْنِ شاردةٌ من الأمانى تناغيه ، وتحتفِلُ
وفى الغدير خَيالٌ باسمٌ ، ورِوًى يشفُّ عنها السَّنَا والبارقُ الهطِلُ
دُرٌّ يفيضُ على وجه الغمير كما يَفيضُ بالخيْر ، والإحسانِ من يصِلُ
ويطّبيك بعَرْشِ الشَّمْسِ راقصةٌ من الشُّعاعات ، والأظلال تنتقلُ
ياوردُ ، كم ذا تشوقُ المدنَفين إذا مَرُّوا عليك ، وهُمْ غادٍ ومرتحِلُ !
هو الربيعُ حُداء العاشقين إذا هبّتْ رياح الضنى أو غامت السُّبُلُ
ضِفافُهُ لهوات العيشِ ناضرةٌ يغْوى المحبون فيه ، أينما نزَلوا



فن تشيكوف

بقلم أندريه موروا

ترجمة الأستاذ محمد البخاري

علينا إذا أردنا أن نفهم تشيكوف إنساناً ، ألا نتخيله كما تظهر لنا الصور التى أخذت له فى سنواته الأخيرة ، فهذا الوجه المجهد ، وهاتان العينان المنطفئتان خلف العوينات ، ولحية البرجوازىّ الصغير ؛ لا تصوّر تشيكوف الحقيقى ، فقد ضرب على قسماته المرض والإرهاق البالغ والموت المقترب ، وخيرٌ لنا أن نتأمل وجه تشيكوف وهو فى العشرين من عمره بعينيه الصريحتين اليقظتين وهما تلتهمان كل ما حوله بلا خوف ، وكان أيامها قد ذاق الألم ، فاكتسب منه قوة . وليس هناك من فكر بشرىّ راقب الناس ، وكان أكثر أمانة من فكر تشيكوف . وسنرى كيف كان تشيكوف فناناً كبيراً ، وأحد كبار فنانى العالم فى مختلف بلاده وعصوره ، أعجب به تولستوى ، ويذكرنا هو بشوبان بموسيقية أحاسيسه الرقيقة ، وكان كذلك أكثر من فنان .. كان إنساناً كشف دون جمود عن منهج فى الحياة والتفكير أوصى به وطبقه .. منهج بطولى لا يتشدق بالبطولة ، ويتمسك بالأمل فى أشد ساعات اليأس .

كان يعجب بمارك أوريل ، ويقرأ له ، وقد كان جديراً بذلك ، لكنه لم يقبل يوماً أن يقال له : إنها كانت نقطة الضعف الوحيدة فيه .

ويتردد الإنسان بعض الشيء قبل الحديث عن فن تشيكوف بعد أن قرأنا فى ذكريات من عرفوه ، ذلك الحكم الصارم الذى أصدره تشيكوف نفسه



تشيكوف

على نقاده ، وقد بدأوا بوصفه : إنه تلميذ موباسان .

حقاً لقد كان يكتب أيامها أقصوصات قصيرة جيدة الصياغة ، لكنها لم تكن هادفة ، حتى إذا غدا كاتباً كبيراً رفض الكثيرون الاعتراف به ، وآلمه ذلك ، كان معقد النفس ، خجولاً فى الحقيقة ، وكان بالإضافة إلى خصاله الحميدة حيياً ، يحترم أسرار

الناس ، كما كان المتحمسون الصارخون يغضبونه على نفسه ، ويتألم فيرد : « دائماً هكذا ، كورولينكو وتشيكوف جوركى وتشيكوف » .

ثم وصفوه بأنه : كاتب معتم . منشد أحزان النفوس الذاوية » .

وقد روى لنا بوتين عن تمرده على ذلك قوله : « أحقاً أنا معتم ؟ أحقاً أنا متشائم ؟ » . ويقول بوتين : واليوم يوغل النقاد فى الاتجاه العكسى حين يكررون الحديث عن (حنان تشيكوف وسماحته) وإننى لأتصور ما كان يمكن أن يحس به لو أنه قرأ شيئاً عن (حنانه) ، ويجب ألا نلصق كلمة الحنان بتشيكوف إلا نادراً ، وفى كثير من الحذر ، أما كلمتا الحماسة والحزن اللتين كانتا تنسبان إليه . فلم تكونا تزيدانه إلا امتعاضاً .

كان يضيق بالكلمات المتعالية ، وكان يصبُّ على المتشدِّقين بالألفاظ كلمات صارمة ، وحين يشكو له صديق عذابه ، ويئنُّ أمامه قائلا : « ما العمل يا أنتون بافلوفيتش ؟ إن فكرى يعذبنى » . يجيبه قائلا : « قلل الكمية التى تشربها من الفودكا » . وقد زارته يوماً ثلاث سيدات متأنِّقات ملأن حجرته بحلقات ثيابهن الفضفاضة ، وعبق عطرهن النفاذ ، وبدأن بسؤاله فى السياسات :

« كيف ستنتهى الحرب حسب رأيك يا أنتون بافلوفيتش ؟ فسعل ثم أجاب فى جدٍّ ولطف : « يحتمل أن تنتهى بحلول السلام » .

— هو ذلك . لكن من الذى سيكسبها : الأتراك أم اليونانيون ؟
— يخيل إلى أن المنتصرين سيكونون أكثر الفريقين قوة !
— ومن هم الأكثر قوة ؟
— أحسنهم غذاء ، وأوسعهم ثقافة .
— وأى فريق تحبه أكثر من الآخر : اليونانيين أم الأتراك .
فنظر فى رقة وأجابها فى بسمة ود :
— أنا أحب المربى .. وأنت ؟

ولم يكن تشيكوف يحتمل بعض الكلمات مثل : « جميل » و « لذيذ المذاق » و « ملون » . وكان يحنق على زيف أنصار الفن الحديث فى موسكو : « أهؤلاء هم الذاوون ؟ إنهم فتيان أشداء ، وعلينا أن نبعث بهم إلى فرق الجيش النظامية .. إن هذا الفن الجديد كله ليس إلا حماقة .. وأذكر أننى رأيت لافتة فى تاجانروج مكتوباً عليها « مؤسسة مياه معدنية صناعية » . وذلك ينطبق عليهم .. ليس هناك فن جديد إلا إذا احتوى على موهبة رائعة » .

وكان يمكن لتشيكوف أن يتبنَّى قول « ڤالبرى » :

« إن أسرع شىء إلى القدم ، هو الجدة المستحدثة » . وكان يفزع مثل «فلوبير » من الحماقة المتعالية ، غير أن فلوبير كان يضيق بها ، أما تشيكوف فكان ينظر بنفاد صبر العلماء ، ويحلل أسباب الحماقة أو المغالاة ، وكان يقول : « أما كورولينكو فلا بد أن يخون زوجته حتى يكتب أحسن ما يكتب ، فإنه مغال فى نبله » .

وكان مغرماً بتكرار قوله : « إن الرجل الذى لا يعمل هو رجل محروم من الموهبة . ووجوده عبث » : وكان يعدُّ نفسه عاملاً حتى حين ينصت . وتمتلىءُ مفكراته بمواضيع التقطها وسجَّلها ، وقد يفتح أحياناً أحد أدراجه ويرفع رأسه فتلمع عدستا عويناته ويبرز مفكرة قائلاً : « هنا مائة موضوع بالتمام والكمال .. نعم يا سيدى فلست مثلكم أيها الشباب ! أو تريد أن أبيعك زوجاً منها ؟ »

ولكى يجذبه موضوع ما ؛ يجب أن يكون بسيطاً : « أستاذ يعلم أنه مصاب بمرض مميت فيكتب يوميات فى شهوره الأخيرة » . ذلك هو الموضوع الذى جعل منه إحدى روائعه المسماة (قصة تافهة) . أما ما كان يعجبه فى هذا الموضوع ، فهو التنافر الصارخ بين مأساة الموت الداهم وتفاهة الأعمال الأخيرة التى يؤديها الحى .

وتلك مواضيع أخرى من مواضيع مفكراته :

« رجل بترت عجلة قطار ساقه ، يتساءل فى قلق عن مصير واحد وعشرين روبلا كانت فى حذاء الساق المبتورة » . « فلان .. مقاول سابق . ينظر إلى كل شىء من زاوية « الإصلاحات » ، ويختار امرأة جيدة الصحة .. حتى يثق أنها لن تحتاج إلى تجديد . وفلانة تغريه رغم ضخامتها لأنها تخطر فى بطء ووقار .. فلا بد أن هذا البناء الضخم متين الأساس » .

« العنوان . النبق الأخضر .. فلان موظف بإحدى الوزارات . بخيل إلى حد مفزع ، يكدس الأموال ، حلمه : أن يتزوج ، وأن يشترى ضيعة يخلد إليها ، ومضت أعوام : عشرون ، أربعون ، فصرف نظره عن الزواج ، وأصبح وهو فى الستين من عمره ثرياً متقاعداً ، اشترى عن طريق وسيط ، ضيعة صغيرة قرب غدير ، ودارا حول حديقته ، وأحس أن شيئاً ما ينقصها : وتوقف عند فكرة أن ما ينقصها هو شجيرات نبق أخضر .. فأرسل فى شراء جذوع من حدائق البذور ، وبعد عامين أو ثلاثة أعوام حين أصيب بسرطان فى المعدة ، واقترب منه الموت ، قدم إليه طبق من النبق

الأخضر فقال : « يا لها من حماقة . ذلك هو كل ما أعطتنى الحياة ، وفى الوقت نفسه يعلو من الغرفة المجاورة صوت إحدى بنات إخوته بارزة الصدر وهى تصرخ آمرة » .

وهذه مواضيع أخرى عالجها فى قصصه : « سائق عربة فقد ابنه فى الليلة السابقة ، لكنه مضطر إلى العمل يتلمس العزاء بالتحدث إلى زبائنه عن مصابه ، غير أنه لا يجد منهم إلا تجاهلا له » . « بضعة ضباط فى مناورة حربية يستضافون فى منزل به عدة نساء فى عمر الشباب ، وتقبل إحداهن أحدهم فى الظلام .. وهو رجل خجول وقور . وعبثاً يبحث عنها بعد ذلك » . « يتقابل بعض الرجال المسنين ، وفى حياة أحدهم حادث خطير .. اتهام باستغلال الثقة الممنوحة له ، ولكن ذلك عفى عليه النسيان ولم يبد ما يوحى بأن أحداً يتذكر ذلك » . « امرأة ثرية ورثت مصنعاً كبيراً . وهى تعسة تحاول التقرب إلى العمال ، بل إنها لتظن أنها تحب أحدهم ، ولكنها تصاب بالفشل . فتستأنف الحياة التى تكرهها ، أما ابنتها فأكثر شجاعة ، إذ تهرب إلى موسكو » . ولم يكن تشيكوف يبتكر هذه المواضيع البسيطة من خياله . ويقول جوركى « ليس هناك فى قصص تشيكوف ما لا يوجد فى الواقع ، وإن قوة موهبته الجبارة لتكمن فى أنه لا يخترع شيئاً . » وكان يستطيع أن يصبَّ قصصه فى قالب المأساة مثلما يفعل كثيرون غيره (كزولا وموباسان اللذين يعجب بهما هو) لكنه كان ينفر من اللجوء إلى التأثير : « يجب أن يكون الأديب موضوعياً مثل الكيميائى ، ويجب أن يتخلى عن ذاتية حياته اليومية » .

وهو لا يجلس إلى الكتابة إلا حين يحس نفسه بارداً كالثلج « حين تبرز له أهمية وجود أكوام السماد إلى جانب جزئيات المشهد الجميل ، وإن عواطف الشر جزء لا يتجزأ من الحياة ، مثلها مثل عواطف الخير » .

وقد استطاع بفضل مهنة الطب أن يشهد الناس فى لحظات أزماتهم وفزعهم ، فالمرض والفاقة هما مصل الحقيقة ، والإنسان عند تشيكوف « مخلوق يتألم وكثيراً ما يقترب فى وضاعته من الحيوان » . لقد شاهد الفلاح الذى شقت بطنه بضربة من المذراة ، والمرأة التى تلقى وسط الماء المغلى بطفل غريمة لها تكرهها ، والطفلة التى تركها أهلها تعيش فى حالة من القذارة جعلت أذنها تمتلئ بالديدان ، وهو يجذب الانتباه إلى أن المرء : « حين يعيش وسط هدوء داره تبدو له الحياة عادية ، لكن يكفى أن يخرج إلى الطريق ، ويستجوب النساء مثلا حتى يرى أن الحياة قاسية » .

وإن تكن الحياة قاسية فكيف احتمالها ، وجعلها محتملة بالنسبة للآخرين ؟ إنما يكون ذلك أولا بشفقة فعّالة ، ولم يفعل أبداً كاتب مافعله تشيكوف بطبه ، ونصحه لتخفيف آلام الغير ، ويعطينا الحب فكرة عما يجب أن يكون عليه العالم الأفضل . فالرجل الذى يحب ، أو المرأة التى تحب ، يكفُّ كلٌّ منهما عن الأنانية والتعالى . ولكن هناك شيئاً أسمى من الحب هو : الحقيقة ، يجب ألا يكذب الإنسان أبداً ، ولكيلا يكذب الإنسان يجب أن يراقب نفسه .

وكان يقول لبوتين : يجب أن يعمل المرء – كما تعلَّم – دون توقف وطول عمره ...» . ويصمت قليلا ، ثم يضيف دون علاقة واضحة : « أعتقد أن علينا بعد أن نكتب قصة أن نحذف بدايتها ونهايتها ، فنحن أكذب ما نكون فيهما .. نحن كتاب النثر .. وإن علينا أن نوجز ما أمكننا الإيجاز » . ثم يقول فجأة : : « ما أصعب وصف البحر .. أو تعرف الوصف الذى قرأته حديثاً فى كراسة أحد التلاميـذ . "كان البحر فسيحا" . "وأنا أجد ذلك رائعا" » .

وقال لصديق آخر : « يجب تمزيق نصف القصة الأول دائماً .. إننى أتكلم بشكل جدى . إن الكتاب الناشئين يبدأون كما يقال : "بعمل مقدمة للقصة" فى حين يتحتم على العكس من ذلك .. أن يفهم القارئ دون توضيح من الكاتب موضوع القصة من سيرها وحوار شخصياتها . ومواقفهم يجب أن تحذف بلا رحمة كل ما ليس له علاقة مباشرة بالموضوع . فإذا قلت فى الفصل الأول إن هناك بندقية معلقة على الحائط ، لزم أن تستخدم بالضرورة فى أحد الفصول التالية » .

ويظهر تزمُّته فى عمله الأدبى ، وتصميمه على ألا يكتب إلا شيئاً صادقاً ، بل صادقاً من الناحيـة العملية ، إذ كان فى سنوات حياته الأخيرة يحذف الكثير مما يكتب بلا هوادة .

قال له أصدقاؤه ساخطين :

« إذا لم تبادر باختطاف مسودة قصتك فلن يبقى منها إلا هذا :

كانا فى سن الشباب ، تدله كل منهما فى حب الآخر ، ثم تزوجا ، فكانا تعسين » .

فأجابهم قائلا : « ولكن ذلك هو ما يحدث فى الواقع » .

وقال يوماً : « لو أننى كنت من أصحاب الملايين لكتبت أعمالا فى كبر راحة اليد » .

لم يكن تولستوى يحب مسرح تشيكوف . وكان تشيكوف يقص ذلك قائلاً :

« ليس لى إلا عزاء وحيد حين قال لى يوما : « إننى لا أحتمل شكسبير ، أما مسرحياتك فإنها أسوأ من مسرحياته ، ومع ذلك فإن شكسبير يمسك بالقارئ من خناقه ويصل به إلى هدف ما . أما مع أبطالك أنت ، فإلى أين يصل المرء ؟ » .

ويضحك أنطون بافلوفيتش وهو يقص ذلك ، ويلقى برأسه إلى الخلف ، ويضحك حتى تنزلق عويناته ؛ ويستأنف حديثه :

« كنت جالساً بالقرب من سرير تولستوى وهو مريض ، وحين تأهبت لمغادرته ، أمسك بيدى وثبت عينيه فى عينى وقال لى : « أنت إنسان طيب يا أنطون بافلوفيتش ، طيب تماماً » ، ثم ابتسم وأطلق يدى وأضاف : « غير أن مسرحياتك مع ذلك سيئة » .

ومع احترامى لتولستوى فأنا أثق أنه كان مخطئاً ، وأن مسرح تشيكوف ليس أحسن من قصصه (فليس هذا ممكناً) لكنه جيد مثلها ، وإن مسرحه ليؤكد مجد مؤلفه بطريقة برّاقة ، لأنه يمثل فى العالم كله ، ولقصصه على المسرح دوىٌّ أكبر مما لها وهى بين دفتى كتاب .

ومسرحياته الأربع المشهورة ، والجديرة بأن تكون مشهورة هى كما نعلم جميعاً : النورس ، والعم ڤانيا والشقيقات الثلاث ، وبستان الكرز ، وتقع أحداثها كلها (عدا الشقيقات الثلاث) فى وسط أصحاب ملكيات ريفية ، وهى تصوير لمجتمع ينهار ويتبرم ، وتحلم شخصياته بالفرار من وسطهم ، والذهاب إلى موسكو التى أصبحت فى أحلامهم عاصمة السعادة أو إلى باريس (فى بستان الكرز) .

والعم ڤانيا إحــدى الروائع التى لا أستطيع سماعها دون أن أبكى . وقد قال جوركى من قبل : « شاهدت منذ أيام العم ڤانيا ، وبكيت مثل امرأة صغيرة » . لماذا ؛ لأنها قصة فشل أناس شجعان ، وقصة تضحياتهم (العم ڤانيا نفسه ، وسونيا الجديرة بالحب ، والتى لا يعيرها أحد التفاتاً لقبح صورتها ، وبخاصة استردف طبيب الريف الذى تراوده أحلام المستقبل ، الذى يجد نفسه مدحوراً ملقى به إلى مصير حقير لا أمل معه) لِمَ كل هذا ؛ لكى يشرق ويتباعد أناس من أمثال : سريبرياكوف ، ذلك الأستاذ اللامع الذى لا يحتمل ، وزوجته الشابة البالغة الجمال ؛ إلينا أتذريبغنا.

ويبدو أن تشيكوف لا يتخيل إلا وجود أنواع ثلاثة من النساء : الفتاة المثالية النقية ؛ والفتاة المشرقة الجمال الخطرة المجنونة بعض الشىء ؛ ثم الفتاة القبيحة الصورة ، السامية النفس المتواضعة التعسة الحظ .

وفى نهاية المسرحية يلتقى العظماء فى اجتماع كئيب ، ويبقى المتواضعون وحيدين ، ومع ذلك يترك لهم تشيكوف فى إجاباته الأخيرة أملاً كبيراً .

* * *

ولنحاول الآن ذكر ما يختلف فيه مسرح تشيكوف عن غيره :

إنه أولاً ؛ مثـــل قصص تشيكوف بسيط ، تتحدث فيه الشخصيات حديثاً طبيعيا ، أما العقدة فليست شيئاً يذكر على وجه التقريب ، ويعيش المشاهد للمسرح موقفاً يعيشه فى الزمن ، أو ذلك ما يقرّب المسرحية من الرواية ، والفارق بينهما عند تشيكوف ضعيف جداً .

وجمل الحوار عند تشيكوف هامة ، أهميتها فيما تقوله ، أقل من أهميتها فيما تصمت عنه ، ويصحب الحوار المنطوق حوارٌ خفىٌّ صامت معذب ، ونادراً ما يجرؤ المتألمون على الصياح بألمهم أو فزعهم ، (كانفجار العم ڤانيا فى وجه الرجل الكبير الزائف مثلا) لكن دور الصمت رئيسى ، وأحياناً ينطلق أحد الأشخاص فى حديث فردى ؛ ثم يتدخل آخر

بحديث فردى لا يحوى أية إجابة عن الحديث السابق ، ويتبع تشيكوف فى الحوار النهج نفسه. والحقيقة أن الناس يتابعون فى الحياة العامة أفكارهم ولا يصغون إلى الآخرين .

ويقص ستانيسلافسكى : أن تشيكوف أبرق من الخارج ذات مرة لكى يطلب حذف حديث فردى ، كان أندريه يصف فيه امرأته فى عين أحد كبار الإقطاعيين المفلسين . « طلب إلينا تشيكوف فجأة أن نحذف الحديث الطويل ، ونستبدل به خمس كلمات : « امرأة متزوجة هى امرأة متزوجة » . لقد قالت الجملة كل شىء وحركت أنغاماً خفية .

وقد كتب يقول : « لست أدرى لماذا يحدث كثيراً ألا يحسن التعبير عن السعادة أو الشقاء الكبيرين إلا الصمت . وإن العاشقين ليزدادان تفاهماً حين يصمتان » .

إنه يقلد فى ذلك كبار الموسيقيين ، الذين يخلقون انفعالا أو يطيلونه بلحظات انتظار . أو حين يؤكدون وقت الراحة اللازم للخروج إلى موضوع لحنى جديد وإبرازه وفصله ، ومع ذلك فقد كان يوشى لحظات صمته بالموسيقى ، فتطلق قيثارة أو بالاليكا نغماً ممزقاً، أو ترسل إحدى الشخصيات صفيراً أو ترنم ، أو تتلاشى الموسيقى العسكرية بعيداً ، وتمتلىء مسرحية «النورس» بأغانٍ حانية ، وفى بستان الكرز أغانٍ حزينة وشقشقة عصافير ، وقيثارة ، وصوت بعيد يظهر كأنه قادم من السماء ، شبيه بتردد وتر مشدود ، وهذا الصوت نذير المأساة ، مأساة تنتهى بصوت مكتوم ، صوت الشاطور الذى يهوى على شجر الكرز .

قال تشيكوف لأحد أصدقائه يوماً :

« إننى أضع نهاية مسرحية جديدة » .

– أية مسرحية ؟ ما عنوانها ؟ وما موضوعها ؟

– ستعرف كل ذلك حين يكتمل إعدادها ، إن ستانيسلافسكى نفسه . . . (وتابع حديثه مبتسما) .

– لم يقرأها بعد . ومع هذا فلم يسألنى عن موضوعها ، إنما سألنى ببساطة عما سيكون بها ، وأية أصوات فيها ، وتصور أنه استطاع أن يحدث بعضها . وأثناء مشهد كامل يسمع من بين الكواليس صوت معقد ، لا أستطيع شرحه غير أنه من المهم أن يذاع كما أسمعه بالضبط ، وقد وجد ستانيسلافسكى ما كنت أريده تماماً .

وابتسم من جديد وأضاف :

– إنه يمنح المسرحية ثقته مقدما .

وسأله الصديق :

– أهو بالغ الأهمية إذن ذلك الصوت ؟

ويقول الصديق : « ونظر إلى أنطون بافلوفيتش فى صرامة وأجاب فى إيجاز : « نعم »

* * *

الواقع أن مسرحية من مسرحيات تشيكوف هى تركيب موسيقى ، وقد كان يحب سوناتة أضواء القمر وليليات[1] شوبان ، وإن المرء ليخيل إليه أنه حاول أن يضمن مسرحه شيئاً من هذه الروائع ؛ هذا الإحساس بالرقة والتهادى الأثيرى ، بالجمال الهش الحزين . وقد نجح فى ذلك ، ونحن نفكر ونحن نصغى إليه ، أن الحياة وإن تكن حزينة حقاً ، إلا أنها رائعة أيضاً ، وأنه يمكن أن ننتزع منها لحظات صفاء .

وتشبه الأوصاف التى يضعها لمشاهد مسرحيته القصيدة اليابانية القصيرة : « المسرح خال ، صوت مفتاح يوصد الأبواب كلها . وسيارات تتحرك وتنطلق . ثم يستقر الصمت ، تقطعه ضربات مختنقة من شاطور يهوى على الخشب ، ضربات منعزلة حزينة » .

– « الوقت مساء ، والغرفة مضاءة بمصباح وحيد ذى قبعة ، يسمع حفيف الأشجار وصفير الريح داخل المئذنة ، وحارس الليل يدق على رق » .

تحدثوا عن واقعيته ، لقد كانت واقعية شعرية .

وكانت الأوصاف التى يضعها للممثلين غير واقعية، تقترب من جو الأحلام ، ويقص علينا كاتشالوف أحد ممثلى « المسرح الفنى » قائلاً : « كنت أتدرب على دور « تريجورين » فى « النورس » وفجأة دعانى تشيكوف للتحدث معه عن دورى ، وقد ذهبت إليه وفى أعماق فزع خبىء . وبدأ قائلا :

– تعرف أن سنانير الصيد يجب أن تكون مختلفة الطول مصنوعة باليد ، وقد كان تريجورين يصنعها بنفسه بمطواة . . . وكان سيجاره ممتازاً ، ويحتمل أنه لم يكن كذلك فى الحقيقة إلا أنه مغلفاً بورق فضى . . .

---

(١) Nocturnes

وصمت وفكر ثم أضاف :

— وبخاصة السنانير .

ثم لزم الصمت من جديد ، والتصقت به لكى أعرف ما يجب عمله لأداء فقرة أو أخرى من فقرات المسرحية فتنحنح ثم قال :

— لست أدرى . . . هكذا . . كما يجب .

ولم أمض عنه حتى قال وقد لاحظ تشبثى به :

— حين يكرع « تريجورين » الفودكا فى رفقة ماشا ، فلا يفوتنى أن أفعل هكذا . .

وحين جاء تشيكوف (فى ١١ من سبتمبر ١٨٩٨ ليشهد للمرة الثانية عرض مسرحية « النورس » على المسرح الفنى بموسكو ، قال له أحد الممثلين : إنه سيسمع أثناء العرض وراء المشهد نقيق ضفادع ، وأزيز جنادب ونباح كلاب ، تساءل تشيكوف فى ضيق :

— وما فائدة كل ذلك ؟

أجاب الممثل :

— ذلك أمر واقعى .

وردد أنطون بافلوفيتش

— « واقعى » .

وابتسم وقال بعد لحظة صمت قصيرة :

— إن المسرح فن ، لقد رسم كرامسكوى(١) لوحة « منوعة »(٢) تمثل وجوها تبعث على الإعجاب ، ماذا تصبح هذه اللوحة لو أننا قطعنا أحد هذه الوجوه واستبدلنا بها أنفاً حقيقية ؟ ستكون الأنف « واقعية » ، أما اللوحة فستتلف .

وقص ممثل آخر فى كبرياء ؛ إنه فى نهاية الفصل الثالث ، أراد المخرج أن يدفع إلى المشهد بجميع الخدم وبامرأة تحمل طفلاً باكياً. فقال له أنطون بافلوفيتش:

— يجب ألا تفعل ذلك ، فسيكون هذا شبيهاً بسقوط غطاء المعزف أثناء عزف مقطوعة هادئة .

وحاول أحد الممثلين الاعتراض قائلا :

— كثيرا ما يحدث فى الحياة العادية أن تندفع نغمة عاصفة وسط نغمات هادئة بطريقة غير متوقعة بالنسبة لنا .

وأجابه أنطون بافلوفيتش قائلا :

— هذا صحيح ، غير أن المسرح يجب أن يخضع لبعض القواعد ، فنحن لا نملك جداراً رابعاً ، وأكثر من ذلك فالمسرح فن يعكس لباب الحياة ، فيجب إذن ألا نضيف إليه شيئاً زائداً .

(١) رسام لوحات زيتية كبيرة .

(٢) لوحة وجوه خالصة ، ولا لوحة منظر طبيعى خالصة ، بل تحوى هذا وذاك .

ولم يكن تشيكوف يحب اللغات التى تضفى الحياة . وحين رأى الممثلين يقتلون بعوضاً فى الفصل الثانى من مسرحية « بستان الكرز » قال : « فى مسرحيتى القادمة سأقول على لسان إحدى الشخصيات : يا له من بلد مدهش لا توجد فيه بعوضة واحدة » .

وشاهد يوماً مسرحية « العم فانيا » وقد جثت « سونيا » على ركبتيها وقبّلت يد أبيها وهى تقول : « فلتكن محسنا يا أبى » . فقال أنطون بافلوفيتش يومها :

— « كلا . يجب ألا تفعل ذلك . ليست هذه ملحمة ، إن المأساة داخلية . لقد كانت فى حياة سونيا مأساة قبل هذه اللحظة ، وستكون بها مأساة بعدها ، أما طلقة الرصاص فليست مأساة إنها حادث طارئ .

كتب جوركى يوماً إلى تشيكوف :

« يقولون إن « العم فانيا » و « النورس » يمثلان نوعاً جديداً فى الفن المسرحى ترتفع فيه الواقعية إلى مستوى الرمزية الطقوسية . . وأنا أرى ما يقولونه صادقاً تماماً ، وعلى حين كنت أنصت إلى مسرحيتك ، كنت أفكر فى الحياة التى يضحى بها على مذبح المعبود ، وفى الجمال الذى أصبح دخيلا فى حياة البشر المليئة بالبؤس ، وفى أشياء أخرى كثيرة هامة وجوهرية ، المسرحيات الأخرى لا تأخذ من يشاهدها من الواقع إلى تعميمات فلسفية ، أما مسرحياتك أنت فتفعل ذلك » .

* * *

تلك هى النقطة الرئيسية : إن التصدى لشىء محسوس بسيط يفتح عند تشيكوف دائما آفاقاً واسعة لتفهم الطبيعة البشرية وعالم الأفكار . وفى كل واحدة من مسرحيات تشيكوف شخصيات ذكية متأملة تتخطى من وقت لآخر مصيرها الذاتى لترى العالم كما هو أو كما سيكون . كما فى الشقيقات الثلاث .

توسيمباخ — هيا اضحك (إلى فيرشينين) فلن يحدث فى مائتى عام ولا فى ثلاثمائة عام ، بل خلال مليون عام ستبقى الحياة كما هى ، لن تختلف فى شىء فهى ثابتة تتبع سننها الخاصة التى لا تعنينا أو على الأقل التى لن تعرفها أبداً . فالطيور المهاجرة ، كالكركى مثلا ، تطير وتطير . مهما تكن الأفكار التى تجول فى رؤوسها سامية ، كانت أم وضيعة . إنها تواصل طيرانها دون أن تدرى هدفها أو طريقها . والعصافير تطير وستظل تطير مهما برز بينها من فلاسفة فلتتفلسف على هواها طالما أنها تطير . .

ماشا – ولكن ما هو سر وجود كل ذلك ؟
توسينباخ – سر الوجود . . انظرى . إن السماء تسقط ثلوجاً فما سر وجودها ؟ (لحظة صمت) .

ويقودنا هذا إلى أن نتساءل عن فلسفة تشيكوف ، وذلك سؤال جرىء ، فقد يكون محرماً أن تكون للمرء فلسفة . ليكن ؛ فإن تحتم ألا نقول فلسفة ، فلنقل فكرة عن العالم ، فلكل رجل ذكى فكرة عن العالم ، وقد كانت فكرة تشيكوف شجاعة وأصيلة .

ولكن علينا قبل أن نفتح هذا الفصل الجديد ، أن نلخص ما قلناه عن المسرح . إنه اليـــوم موضع إعجاب العالم كله وذلك اعتراف عادل ، وليس ذلك بسبب بنائه المسرحى ، فقد كان تشيكوف قليل الاهتمام بهذا البناء ، لقد كانت جميع مواضيعه تتلخص (كما كان يتمنى) فى ثلاث جمل : أناس تعساء ، ليس أمامهم حـل ، يحتفظون بأمل يائس فى مستقبل مجهول . ولكن روعة موسيقى تشيكوف تجعل منه شوبان المسرح ، بلحظات صمته وتوقفاته واستئنافاته .

أما فى المجال البصرى ، فإن ألوانه الخفيفة ، وتموجات لوحاته المـــائية الحانية تخرج مشهداً فريداً من أكثر المشاهد نقاء وأبعدها عن سوقية العاطفة والتعبير .

يجب لكى نفهم أفكار تشيكوف أن نذكر :

ا – إنه قد تغير أثناء حياته ، فقد كان فى البداية داعية أخلاق ، مثلما كان بولونيوس ، ولنقرأ لذلك مثلا خطاباته إلى أخيراً ، ثم أصبح أخيراً يرفض تماما أن يصدر أى حكم .

ب – إنه كان مع كل شاعريته – عقلا علمياً بشكل أساسى ، وإنه كان ينظر إلى الناس والأشياء نظرة الطبيب . يتأمل الرجل البسيط القمر وتهتز نفسه ، كما لو كان أمام شىء غامض ملىء بالأسرار ، أما العالم الفلكى فلا يمكن أن تمتلىء نفسه ، ولا يمكن أن تمتلىء بأوهام عزيزة عن القمر ، وكذلك أنا ، فليس لدى من الأوهام إلا القليل لأننى طبيب ، ومن المؤكد أن ذلك مؤسف ، لأنه يصيب الحياة بالجدب » .

وقد عرض ، أيام المرحلة الأولى ، قواعد السلوك . فى خطاب أصبح مشهوراً بعث به إلى أخيــه : نيقولا حين كان أنطون يافلوفيتش فى عامه السادس والعشرين ، وهى الفترة التى اكتمل فيها تكوينه هو ، وهو يدعو فى خطابه أخاً فذّ الموهبة – وإن يكن منحرفاً – يدعوه أن يأخذ مكانه بين أولئك الذين أسماهم تشيكوف « الناس المثقفون » . والذين كنت أفضل أن أسميهم أنا « الناس المتحضرون » .

وقد كتب تشيكوف :

« أرى أنا الناس المثقفين هم الذين ينفذون الشروط التالية :

١ – يحترمون الشخصية الإنسانية وهم تبعاً لذلك طيبون مهذبون عطوفون دائماً ، مستعدون للتنازل إلى الآخرين ، لا يحدثون ضجيجاً من أجل مطرقة تائهة أو قطعة مطاط مفقودة ، إذا عاشوا مع إنسان لا يعدون ذلك منة منهم عليه ، ولا يقولون لضيفهم ساعة الرحيل : « إن أحداً ما لا يطيق الحياة معك » ، ويغتفرون الضجيج ، والبرد ، واللحم المحفوظ ، والملح الفكرية ، ووجود الأغراب فى دورهم .

٢ – لا يقصرون عطفهم على الشحاذين والقطط ، وتدمى قلوبهم لما لا تراه العين ، يسهرون الليل لمعاونة صديقهم . . . وليدفعوا المصروفات الجامعية لإخوتهم ، وليشتروا الثياب لأمهم .

٣ – يحترمون ملكية الآخرين ، وبالتالى يسددون ديونهم .

٤ – هم مخلصون يخشون الكذب كخشيتهم النار ، لا يكذبون قط حتى فى أصغر الأمور ، والأكذوبة سبة تلقى فى وجه من تقال له ، وتجعله فى وضع أدنى من وضع قائلها ، والناس المثقفون لا يتظاهرون ، بل يسلكون فى الطريق على نهج سلوكهم فى دورهم ، ولا يتفاخرون أمام زملائهم الأكثر تواضعا ، لا يميلون إلى الثرثرة ، ولا إلى الإثقال على الآخرين بأسرار لا يطلبون معرفتها ، يصمتون أكثر مما يتحدثون احتراماً لآذان الغير .

٥ – لا يحقرون أنفسهم لإثارة إشفاق الآخرين . ولا يلعبون على أوتار قلوب الغير كى تنطلق منها الزفرات ، وتتعاظم أهميتهم ، لا يقول أحدهم « إن أحداً لا يفهمنى » أو « إننى أصبحت فى الصف الثانى » لأن كل ذلك استجداء لنتائج سهلة ، ولأن كل ذلك سوقى ، زائف ، لا ينطلى على أحد .

٦ – لا يلجئون إلى فخر أجوف ، ولا يتمسكون بالجواهر الزائفة : التى تكمن فى معرفة رجال مشهورين ، أو فى مصافحة شاعر مخمور ، أو الاستماع فى معرض لوحات إلى هراء زائر عبر مصادفة ، لأن لهذا الزائر شهرة فى المشارب » .

* * *

« أتلك قواعد أخلاقية ؟ » سيقول القديس : لا ، ليست هذه كل قواعد الأخلاق ، لكنها ؛ كما يقول شارل دى بوس : قواعد الحياة ، هى الحد الأدنى لاحترام الذات والغير ، والتى بدونها

لا يبقى هناك تحضر ، إن فقد هذا الحياء معناه تفسخ العالم الإنسانى ، وإن التصرف حسب النهج «الاشتراكى الوطنى الحقيقى» ، كما كان يريد هتلر ، هو بالتحديد تخط لجميع قوانين الحياء . وقد كان تشيكوف يتمنى أن يصبح هذا الحياء طبيعة لجميع البشر « يجب أن تكون الرغبة فى خدمة الصالح العام احتياجاً روحياً ، وشرطاً للسعادة الذاتية فإنها حين تنبع من اعتبارات نظرية لا تكون رغبة حقيقية . . » وقد كانت هذه الرغبة عنده حقيقية وثابتة ، بالرغم من أن حياته كانت قاسية ، فقد كان فقيراً مدة طويلة وكان مريضاً دائماً . ولم يسمعه أحد أبداً يشكو أو ينتحب ، وكانت أقسى أيام آلامه تمرُّ دون أن يتطرق إلى ذهن أحد أنه يتألم . فإذا أشفق عليه أحدهم غيَّر مجرى الحديث ، وتكلم عن أشياء بسيطة فى فكاهة عذبة لا تخلو من رنة حزن .

وبعد سنوات عدة تعدلت نظرته للعالم وللأخلاقية الكاتب ، لكنه لم يكن يعرضها على شكل قواعد ، بل كانت تستشف من خلال قصصه ومسرحياته . كان يرى أن على الكاتب أن يرسم ويصور لا أن يصدر حكما ، « يصر بعض الناس على أن أعلن – حين أصف لصوص الخيل – بأن سرقة الخيل عمل شرير . لكن هذا ليس شأنى أنا بل شأن المحاكم » .

وكان يقول أيضاً : « ليس الكتاب هم المطالبون بحل المعضلات . مثل مشكلة وجود الله والتشاؤم وما إليها . إن دور الكاتب ينحصر فى وصف الشخصيات والظروف والإطار الذى يتحدثون فيه عن الله وعن التشاؤم . . » – « إنكم تخلطون بين فكرتين : فكرة إيجاد حل لمشكلة ما ، وفكرة طرح هذه المشكلة بطريقة سليمة ، والفكرة الثانية هى التى تفرض نفسها على الفنان ؛ ولم تحل أية مشكلة لا فى « أنا كارينين » ولا فى « أوجين أونيجين » ومع ذلك فهما يرضيانك لأن جميع المشكلات قد طرحت فيهما بطريقة سليمة » .

كتب تشيكوف إلى زوجته قبل وفاته بثلاثة أشهر : « تسألينى ما هى الحياة ؟ وذلك كما سألتنى : ما هى الجزرة ؟ . . . إن الجزرة هى الجزرة ولا نعلم عنها شيئاً آخر » .

وعلينا أن نفهم أن تشيكوف وإن يكن يحجم عن إصدار حكم ، فلم يكن أقل استعداداً لمعاونة كل من يعانون الآلام ، وقد رأينا مقدار شجاعته وتفانيه وغوثه الطبى والمعنوى لفلاحى « ميلوخو » أثناء وباء الكوليرا ، وكان يرى أيضاً : « أن واجب الكاتب ليس الاتهام ولا الاضطهاد ، بل الدفاع حتى عن من ثبتت إدانتهم وألقى بهم إلى العقاب » وعليه من باب أولى أن يدافع عن الأبرياء ، وقد أيد علانية موقف «زولا» أيام قضية « دريفوس » ، واختلف مع « سوڤورين » الذى كان معادياً لدريفوس « ومهما يكن الحكم الذى سيصدر فسيحس زولا بعد المحاكمة فرحة كبرى . وسيمضى أيام شيخوخته سعيدا ، ويموت مرتاح الضمير » .

ولم يعش تشيكوف حتى الشيخوخة ، ولكنا نعلم أنه مات مرتاح الضمير .

وقد كتب فى إحدى كتاباته : « أن على الكاتب الكبير أن يوجه قارئه نحو هدف كبير » . فما هو الهدف الذى كان يقترحه إذن ؛ « التحرر من كل قوة وحشية ، ومن كل أكذوبة ، مهما اتخذا من صور . ذلك هو برنامجى لو أننى كنت فنانا كبيرا » . ذلك هو برنامجه بالإضافة إلى شفقة فعالة

إن وراء التشكك واللاأدرية التشيكوفيين إيماناً بأن فى أعماق القلب البشرى عواطف حب حقيقية ، وإنها أسهل ما تكون تكشفاً فى الحب بين خليلين ، إلا أنه قد يكون ما نحسه حين نحب هو وضعنا الطبيعى . إن الحب ليرسم للإنسان كيف يجب أن يكون » .

كيف يجب أن يكون ... يعنى أن يكون خيراً ، منزهاً عن الغرض ، مجلاً للآخرين . تلك هى الحياة الأكثر نقاء ، التى يرشدنا إليها تشيكوف عن طريق مسرحه وقصصه ، وإنه لا يقول ذلك ولا يفعله إلا فى حياء بالغ ، وحنان خجول . لكننا نعلم نحن ؛ أننا نخرج بعد رؤية المسرحية : العم ڤانيا ، أو بستان الكرز أحسن مما دخلنا ، وذلك بالنسبة للفنان ؛ هو المجد الحقيقى ، والمجد الوحيد .

عن مجلة الآداب الفرنسية عدد ١٨٠
بتاريخ ٤ – ١٠ فبراير ١٩٦٠

الفن في الحصير المصري

بقلم الدكتورة سعاد ماهر محمد

قامت الصناعات البدائية فى عصور ما قبل التاريخ لسد حاجة الإنسان فى حياته اليومية المعيشية والوقائية . ولم تكن قائمة على أسس علمية ، بل كانت تقليداً للطبيعة أو تحويراً لها ، ثم تطوّرت وارتقت حتى نشأ الفنّ التطبيقى الذى لعب الذوق الفنى فيه دوراً كبيراً .

ولما كانت مصر بإجماع الباحثين أقدم موطن للحضارة ومنها الصناعات على اختلافها . فقد تكون صناعة الحصير من بين صناعاتها الموغلة فى القِدم .

ومن المسلّم به أساساً ، أن صناعة الحصير قد سبقت صناعة المنسوجات ، وأنها كانت الخطوة الأولى التى خطاها الإنسان حتى وصل إلى صناعة النسيج المضفور .

ومن الثابت أن المصريين القدماء كانوا يستعملون النباتات ذات الألياف الخشنة فى صناعة المنسوجات ، ومن أهمها : نبات البردى والكتان وأفرع النخيل وسعفه ، كما استعملوا الغاب (البوص) والسمار والحلفا وخليطاً من العشب والألياف الكتانية فى صناعة الحصر والحبال ، يدلنا على ذلك ماعثر عليه فى جهات متفرقة من الإقليم المصرى : من عصر ماقبل الأسرات حتى الأسرة الثامنة عشرة ، حيث نرى فى مخلفاتها أثراً واضحاً لارتقاء المادة الخام التى صنعت منها الحصر فى ذلك العهد .

وقد عثر الباحثون على قطع من الحصير من عهد الأسرة التاسعة عشرة والأسرة السادسة والعشرين ، بل من القرنين : السادس والسابع بعد الميلاد . كذلك وجدوا رسوماً على مقابر بنى حسن ، تبين الأنوال التى صنعت عليها الحصر .

ومما يثير الدهشة حقًا أنه لم يطرأ تغيير يذكر على تلك الأنوال بالرغم من تقادم العهد عليها (شكل ١ و٢) .

وقد استمر استعمال المصريين للحصير بعد ذلك عبْر التاريخ فى العصور المسيحية والإسلامية على السواء ، فكانوا يتخذون من أنواع الحصير الجيِّد أغطية للوسائد والأرائك وتزيين الحوائط ، وتغطية الأرضيات فى الكنائس والمساجد ودُور السكنى ، أما الخش السميك منها فكانوا يضعونه فوق جثث الموتى . وكان هناك نوع دقيق صغير الحجم استعمل ستوراً ومصلاّة . ووُجد منها نوع أدقّ صناعة وأصغر حجماً استعمل فى بيوت الوجوه وعِليّة القوم .

ولم يأت ذكر استعمال الحصير فى أوائل العصر الإسلامى فى كتب الحِسْبة أو المراجع التاريخية اللهم إلا ما جاء فى كتاب المدخل لابن الحاج [1] حيث يقول :

« قد سئل مالك رحمه الله عمن يجلس فى المسجد على شىء مثل : الفروة أو البساط أو شىء يتكأ ، فكره ذلك وعابه ورخص ذلك للمريض . وقد كان سيدى الشيخ الإمام : أبو محمد المرجانى رحمه الله أصابه مرض وأخذه مغص فى فؤاده بسبب برودة البلاط التى تصعد من تحت الحصير ، فبقى يخرج بسجادة من الصوف إلى المسجد ويطويها حتى تكون على قدر جلوسه ليس إلا ويجلس على الحصير » .

وتدلُّنا هذه الرواية على أن المساجد كانت تفرش بالحصير ، وأن فرشها بالبُسط وما أشبهها ، كان أمراً يكرهه الدين وأصحابه وبخاصة أولئك الذين على مذهب الإمام مالك .

(١) ابن الحاج — المدخل



شكل (١) يبين نول الحصير

وقد ذكر ابن خلدون[١] فى معرض حديثه عن الخلفاء العباسيين وترفهم :

« أنهم علقوا الستور المطرزة الموشاة وافترشوا البسط والطنافس المزركشة والحصر المنسوجة بالذهب المكللة بالدر والياقوت » .

وقد جاء ذكر الحصير كذلك فيما نقله ابن خلكان[٢] فى وصفه لحفل زفاف بوران إلى الخليفة المأمون حيث يقول :

(١) ابن خلدون – المقدمة. (٢) ابن خلكان – وفيات الأعيان.

« إنه لما كانت ليلة البناء وجليت بوران على المأمون ، فرش للمأمون حصير من ذهب . فلما وقف عليه نثرت على قدميه لآلئ كثيرة . فلما رأى تساقط اللآلئ المختلفة على الحصير المنسوج بالذهب قال : قاتل الله أبا نواس كأنه شاهد هذه الحال حين قال فى وصف الخمر والحباب الذى يعلوها عند المزاج :

كأن صغرى وكبرى من فواقعها حصباء در على أرض من الذهب

وقد ذكر الرحالة ناصر خسرو[١] عند ما زار مصر عام ٤٣٩ هـ أن جامع عمرو بن العاص كان يفرش بعشر طبقات من الحصير الملون : بعضها فوق بعض ، وكان جامع عمرو قد بلغ ذروة مجده فى ذلك الحين[٢] .

وباستعراض قطع الحصير المعروضة فى متاحف العالم ، نجد مجموعة عليها كتابات عربية يمكن إرجاعها إلى العصر الإسلامى الأول فى مصر حتى الدولة الفاطمية . ومن أحسن الأمثلة لذلك ، القطعة (شكل ٤) التى تحتوى على شريطين من الكتابة نصهما :

« بركة من الله ويمن وسعادة
لأبى الفوارس أطال الله بقاه »

ولعل أبا الفوارس هذا كان آخر أمراء بنى الإخشيد .

ومن القطع ذات الأهمية الخاصة بالنسبة لصناعة الحصير القطعة (شكل ٨) لدلالتها على أن هذه الصناعة قامت فى مصانع الطراز[٣] ، ونص كتابتها هو :

« بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة
لصاحبه مما أمر بعمله فى طراز الخاصة بطبرية »

وقد انتهى علماء الآثار إلى أن مصانع الطراز الحكومية كانت توجد فى الدولتين : الساسانية

(١) ناصر وخسرو – سفر نامه . ترجمة الدكتور يحيى الخشاب .

(٢) القزوينى – آثار البلاد وأخبار العباد .

(٣) أصل لفظ طراز مشتق من الكلمة الفارسية : ترازيدن بمعنى التطريز . وقد اتسع مدلول هذه الكلمة فى العصر الإسلامى ، فأصبح يعنى ملابس الخليفة أو الأمير وبخاصة تلك التى تحتوى على أشرطة من الكتابة تبين اسمه ، فضلا عن التاريخ وبعض العبارات الدعائية .

وقد أدت عناية الخلفاء بتقليد إهداء قوادهم وكبار رجال دولتهم الملابس الفاخرة التى تعرف بالخلعة إلى إنشاء مصانع للنسج أطلقوا عليها : كلمة الطراز .



شكل (٢) يبين أن قطع الحصير الكبيرة الحجم يحتاج نسجها إلى عاملين يقومان بعملية النسج فى الوقت نفسه وبالسرعة نفسها

والبيزنطية ، وأن العرب تقبلوا فنون هاتين الدولتين. وأجمع العلماء كذلك على أن هذه المصانع أنشئت فى عهد الدولة الأموية ، وظلت حتى آخر العصر الفاطمى .

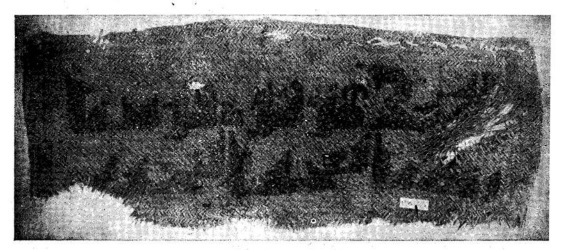
ومما تقدم ، نستطيع القول فى شىء من الاطمئنان، إن مصانع الطراز كانت تقوم بصناعة الحصر ، إلى جانب صناعة المنسوجات ، وإن الخلفاء والوزراء كانوا يستعملون الحصر لأنها تصنع فى طراز الخاصة ، ويؤيد هذا ما ذكره الرحالة ناصر خسرو إذ يقول:

« إن الذى ينسج فى طراز الخاصة ، أى مصانع السلطان ، كان لا يباع ولا يستطيع أحد الوصول إليه حتى إنه ليروى أن أمير إقليم فارس فى بلاد العجم أرسل عشرين ألف دينار إلى تنيس (١) ليشترى له بها حلة كاملة من النسيج السلطانى ، لكن رسله ظلوا فى المدينة بضع سنين دون أن يوفقوا فى هذه المهمة التى ندبوا لها » .

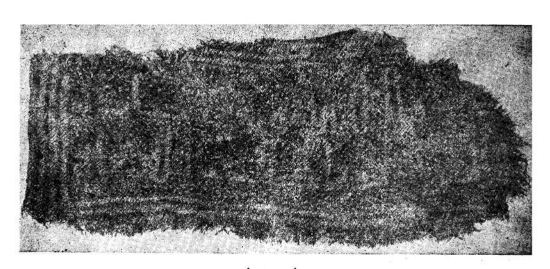
ويفيدنا هذا النص كذلك ، أن صناعة الحصر الممتازة التى تنتجها مصانع الطراز الخاصة ، لم تكن مقصورة على الإقليم المصرى فحسب ، بل كانت تنتجها كذلك مصانع الطراز فى بلاد الشام التى كانت تكون مع الإقليم المصرى وحدة سياسية واحدة طوال العصور الإسلامية .

وقد عثر علماء الآثار على قطع صغيرة من الحصير أقل جودة من القطع السابقة مكتوب عليها عبارة : « بركة من الله » . مكررة فى أشرطة. ويدل صغر حجمها على أنها كانت تستعمل فرشاً للصلاة (شكل ١٠) .

(١) تقع فى شمال الدلتا ، وتشتهر بصناعة المنسوجات ولا سيما فى العصر الإسلامى .

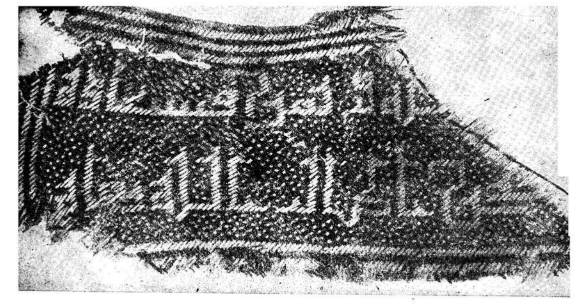


شكل (٣) حصير من سعف النخيل مكتوب عليها : « الخير من فرح قد دنا ، سعدنا بعجب العجيب »



شكل (٤) حصير باسم أبي الفوارس أحمد بن على الإخشيدى

شكل (٥) قطعة حصير باسم «أبو الحسن على بن الإخشيد»



شكل (٦) مروحة متآكلة من سعف النخيل عليها اسم أبو بكر الإخشيد بن طغج

ويحتوى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة على مجموعة كبيرة من الحصير السميك الخشن ، ذات مقاييس كبيرة وخالية من الزخارف الملونة ومن الكتابات وإن كانت تحتوى على زخارف نسجية غاية فى الذوق والجمال (شكل ١١) .

وقد تبين لنا أنها كانت توضع فوق جثث الموتى أو على التوابيت الخشبية (شكل ١٢) .

ولعلَّ من المفيد أن نذكر أن الميت فى العصر الفاطمى على وجه التحديد ، كان يُدفَن فى لحد خاص ، وكان يوضع أحياناً فى تابوت خشبى (١) ، أوكان ذلك متبعاً على الأقل بالنسبة للأثرياء والأعزاء على ذويهم ، وكان الميت يُكفَّن بعدة طبقات (أدراج) من القماش ، ثم يغطَّى فى النهاية بالحصير .

ونستطيع الآن القول بأن صناعة الحصر ، تلك الحرفة اليدوية التى مارسها المصريون منذ العهد الفرعونى ، استمرت حرفة لها كيانهـــا الخاص فى أوائل العصر الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمى .

ولم تتطور صناعة الحصر ، كما تطورت صناعة النسج باستعمال الآلة فيها ، بل ظلّت طريقتها ووسيلتها على ما هما عليه منذ العصر الفرعونى إلى الآن .

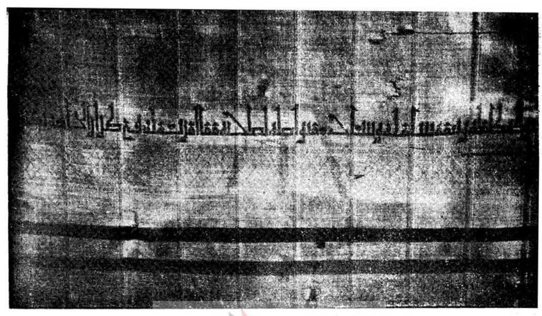
ولصناعة الحصير فى العصر الإسلامى طريقتان :

الأولى هى الطريقة البُدائية التى لا يستعمل النول فيها ، بل تحلُّ اليدان محله ، فهى تعتمد أساساً على مهارة العامل وخبرته ، وتعرف هذه الطريقة باسم : النسج المزدوج ، أو الضفر المزدوج .

والطريقة الثانية ، وهى أكثر تقدماً من الطريقة الأولى ، يُستعمَل فى إنتاجها الأنوال اليدوية .

وتشتمل كلٌّ من الطريقتين على عدة طرق مختلفة متنوعة يحتاج شرحها إلى ذكر بعض تفاصيلهـــا ودقائقها التى قـــد لا تخلو من طرافة وفائدة ، والتى لايتسع لها هذا المقال ؛ ولا سيما أن صناعة الحصير فى العصور الإسلامية المختلفة لم تلْقَ من جمهرة الباحثين والعلماء مالقيه غيرها من الصناعات ، ولهذا

(١) ما زالت عادة دفن الميت داخل تابوت خشبى باقية حتى الآن فى العراق وبخاصة فى مدينة الموصل .



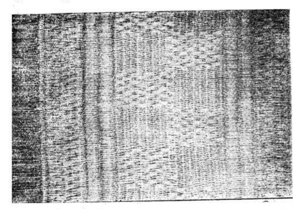
شكل (٨) قطعة حصيره مكتوب عليها : « بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة لصاحبه مما أمر بعمله فى طراز الخاصة بطريه »

شكل (٩) ستارة من الحصير مكتوب عليها : « بركة » و « الملك لله » وآيات قرآنية

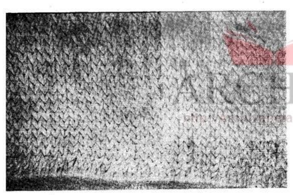
سيظلُّ موضوع هذه الصناعة وتأريخها ، ميداناً فسيحاً لجهود العلماء والمتخصصين ، إذ أنها كما أسلفت القول ؛ كانت الخطوة الأولى التى خطاها الإنسان الأول ليصل إلى صناعة النسج .



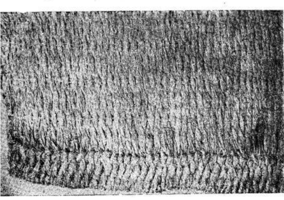
شكل (٧) حصيرة كانت تستعمل كستارة فى القرن الثالث أو الرابع الهجرى



شكل (١٠) حصيرة تستعمل للصلاة



شكل (١١) حصيرة لفرش المساجد والمدارس والتكايا ودور السكنى



شكل (١٢) نوع من الحصير الذى يوضع على الموتى فى المقابر

أمين الريحاني والشعر المنثور

بقلم الأستاذ سامى الكيالى

بمناسبة انقضاء عشرين عاماً على وفاة الشاعر الفيلسوف أمين الريحانى ننشر هذه المقالة التى يعرض فيها الأستاذ الكيالى آراء الريحانى فى الشعر المنثور .

— ١ —

أمين الريحانى أول من كتب الشعر المنثور . وكان للشعر من قلمه نصيب وافر ، فجال فى واحاته المخضوضرة جولات موفقة . وكانت نظرته إليه من زاويتين : من الزاوية القومية والزاوية الإنسانية ، فكتب الشعر المنثور أو الشعر الحر الذى تثور الآن ثائرة الشعراء القدامى على طائفة من شعراء الشباب الذين أعلنوا الثورة على قوالب الشعر القديمة . وأفصحوا عن آرائهم بالانطلاق والتحرر من الوزن والقافية . وحاول بعضهم هذا اللون من الشعر فوفق فيه بعض التوفيق وأخفق أكثرهم ، فكان شعرهم لوناً من الميوعة التى تثير فى نفس متذوقى الشعر الصحيح القرف والغثيان !

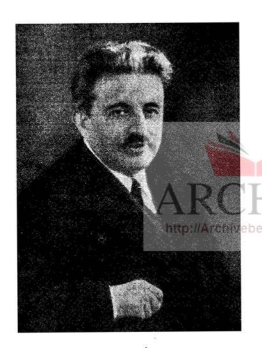
ولا بأس قبل أن نعرض إلى آراء الريحانى فى الشعر أن نُلمع إلى آراء بعض الشعراء الذين ثاروا على الوزن والقافية ، وهم كثر ، منهم عبد الوهاب البياتى الذى لا يكتفى بتجربته الانطلاقية بل يلصق بالشعراء الكلاسيكيين أبشع وصمة فيقول :

« .. فى أرضنا الطيبة ، وفى شرقنا العربى ، وفى القرن العشرين أيضاً ، لا يزال مئات ومئات من « صيادى الذباب » ينظمون ويهرفون ، فمن لنا بإحراقهم وإحراق أشعارهم وذبابهم !.

والقافية والوزن عند البياتى « عش ذُباب » ... فهو يريد أن نقضى عليهما ، قدر الإمكان ، لأنهما لم يعودا موتيين لتجاربنا الجديدة ولأزمة ضميرنا وحريتنا !

ولا يقف عند إبدائه هذا الرأى الفطير بل يقول :

« إن عمود الشعر عاجز ، ناقص ، كسيح ينبغى أن يعاد



أمين الريحانى

فيه النظر ، وأغلب شعرنا القديم غنائى ، سطحى ، ساذج ، لم يساهم فى معركة الحياة والمصير ، ظل يدور ويدور حول الإطار دون أن يلامس الجوهر ، وإن الاكتشافات والأصقاع الباهرة المجهولة ، العميقة ، المضيئة التى ارتادها الفنان اليونانى والصينى القديم انطفأ على أبواب مستحيلها أغلب أجدادنا .

...... « وكل الجناية فى هذا تقع أولا وأخيراً على رقبة عمود الشعر » (١)

---

(١) مجلة « الآداب » البيروتية ج ٨ آب (أغسطس) سنة ١٩٥٣

أصحيح أن قوالب الوزن والقافية ، تحول دون استجابة الشعر العربى لحاجات الحياة المعاصرة ؟

أصحيح أن ما تركه شوقى وحافظ والمطران والزهاوى والرصافى والكاظمى وفؤاد الخطيب والشبيبى والملاّط والأخطل الصغير والعقاد وعزيز أباظه وشفيق جبرى وخير الدين الزركلى وبدوى الجبل والشاعر القروى وإيليا أبو ماضى وإلياس فرحات وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وعمر أبو ريشة وحسن كامل الصيرفى ومحمود حسن إسماعيل وكثيرون من شعرائنا الذين يتمسكون بعمود الشعر — أصحيح أن ماتركه هؤلاء الفحول الذين عبّروا عن الكثير من المنازع القومية الإنسانية ، وكانوا لسان الأمة فى طور بعثها يجب إحراقه ؟ .. أصحيح أنهم كانوا « يصطادون الذباب » .. ولا ينثرون اللآلئ والدرر ؟

وماذا يبقى من أدبنا إذا أحرقنا هذا الشعر ، وألحقنا به ما تقدم من شعر امرئ القيس أو شعر المتنبى أو شعر المعرى متخطّين عبر العصور حتى عصر البارودى ؟

إنه ، وأيم الحق ، رأى خطير ...

نعم . ماذا يبقى من أدبنا إذا حرقنا شعر هؤلاء الفحول الذين كانوا وما زال الأحياء منهم ، رمز حيوية الأمة العربية ، ولسان عزّتها وكرامتها ؟

لقد هزأ شاعر الشام شفيق جبرى بهذا المذهب الهدّام الذى اعتنقه بعض الشعراء فقال :

هب فى الشعر مذهب فإذا طا
ل عليـه آذى السماع هبابه
من أبو الطيب الذى جـرع الرو
م ذعافاً بيانه ولهـابه
من أبو تمام وإن جدد الشعـ
ـر فأضحت قشيبـة أثوابه
أم من البحـترى والشعر منه
عسل طاب فى المذاق مذابه
خفت العندليب والسجع فى الرو
ض ، ودوى من الغراب نعابه
هوس ثم ينجلى وبيان العـر
ب أبقى على الليـالى غلابه

إنه هوس وينجلى ؛ ولو رجع البياتى إلى ضميره الشعرى ، وفكّر قليلاً ، لخجل مما كتبه ، ولن يبرُد خجله إلا إذا أعطانا لوناً جديداً من الشعر ينسينا بحق كل شعرائنا القدامى ، ويجعلنا نحرق كل ما تركوه من دواوين !

ولكن هيهات !

أعود فأتساءل : أصحيح أن قوالب الوزن والقافية تحول دون استجابة الشعر العربى لحاجات الحياة المعاصرة .

أبداً .. ولنستمع إلى آراء فحول الشعراء الذين ينكرون هذا اللون من الشعر .

يقول « بدوى الجبل » وهو أحد الذين عانوا التجربة الشعرية بعمق ، وشاركوا فى إبداعه على أحسن ما تكون المشاركة وأروعها :

« إن الشعر العربى فى قوالب الوزن من القافية ، يتسع لكل ما يتفق مع رسالته من حاجات الحياة المعاصرة . والعربية واسعة خصبة . فالفقر ليس فيها ، والوزن والقافية نغم وجمال وعذوبة ، لا قيود ولا حدود .

أما الشعراء ونقاد الشعر الذين يرون تحرير الشعر العربى من قوالب الوزن والقافية ، ففى وسعهم أن يفعلوا ذلك ، وسنقرأ حينئذ فناً رفيعاً وسيماً ، قد يكون حكمة ، وقد يكون فلسفة ، وقد يكون كل شىء ولكنه — وهذا غير مهم — لن يكون شعراً عربياً على كل حال »(١) .

ويقول : « الشعر العربى ، كما أفهمه ، هو الديباجة العربية الصحيحة التى تتسع لكل خيال ومعنى ، بأجمل زينة وأروع حلة ، هذا هو الشعر الرفيع كما أراه ، ولذلك فأنا لست من أنصار الشعر الجديد المتحرر من الوزن والقافية ، ولا أرى أنه ينسجم مع طابع الشعر العربى ، إذ لكل أدب طابعه ، هذه موجة تنتهى حتماً .

خذوا مثلا شعر الموشحات الأندلسية ، فعلى الرغم من أنه احتفظ بالديباجة والأسلوب العربيين ، ومع ذلك لم تستطع هذه الموشحات أن تفرض نفسها على الشعر العربى ، وعاد الشعر إلى أصله الأصيل » ..

ويعترف نزار قبّانى بفشل تجربة الشعر الحر فيقول :

« كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من القافية .. هذه « العبودية الملحنة » التى تقول للبيت العربى : قف .. فيقف وتقطع خيوط الخيال العربى فى روعة قفزته ، فيقع منقطع الأنفاس .

(١) الآداب : آب سنة ١٩٥٣ .

« أما الآن فقد جئت أعترف بفشلى ، لأننى أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة .. مغامرة قد تودى بطابع القصيدة العربية وتقضى على إرنانها »

« سر استعصاء القافية علينا ... ودلالها .. أنها مرتبطة بسر النغم .. ولما كان النغم هو سر القصيدة ، فلك أن تتصور أية مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتّر العود عن العود .. لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب الأجوف .. كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث صوتاً » (١)

وهكذا ، فقد أخذ الذين حاولوا هذه التجربة يعودون من منتصف الطريق .

ومن الإنصاف أن نقول إن غير واحد من الأدباء والشعراء الذين تحمّسوا للانطلاق ولا سيما الذين عانوا التجربتين : تجربة الشعر المقفّى وتجربة الشعر الحر ، لا يريدونه فوضى لا ضوابط له ، بل أخذوا يحددون طريقة معالجة هذه التجربة .

يقول الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى فى كتابه « شعر اليوم » :

« .. وليست هذه الحرية مطلقة مسيبة تجرى على هوى الشاعر . وميوله الجامحة ، بل هى مقيدة بنظام موسيقى تألفه الأذن ، ولا يضيق به النفس . نظام يرعى وضع الكلمة والجملة فى موضعها اللائق ، نظام يقوم على عناصر الجمال ، من تناسب فى وحدات القصيدة ، وتكرار مؤكد للمعنى أو مقو للترابط ، أو مولد للترنيم ، ومن إيقاعات مسايرة للانفعالات ، تشتد بشدتها ، وتخفت بخفوتها ، وتهدأ بهدوئها . نظام يلحظ فيه التركيز والاقتصاد فى الاستطراد ، نظام تتحرك فيه الصور ولا تجمد ، صور هى قطع من المعنى لا صور للزينة . نظام يدرك الأسرار الفنية فى معرفة تماثل أصوات الحروف ، أو فى مماثلة الإيقاع للفكرة ، أو فى معرفة التأكيد الصوتى وغير ذلك من عناصر الجمال » (٢)

ولعمرى هذه التزامات من صميم الشعر الحى ، لو التزم بها الذين ينظمون الشعر الحُر أو الشعر المنثور ، لزال كلُّ خلاف بينهم وبين الشعراء الكلاسيكيين ، أريد أصحاب المواهب الأصيلة لا النظامية — وصمة الشعر العربى — الذين عاشوا حياتهم يجترُّون شعر عصر الانحطاط فى إسفافه وجموده !

(١) « الآداب » العدد ٨ آب (أغسطس) سنة ١٩٥٣

(٢) كتاب « شعر اليوم » ص ١٤ — ١٥

— ٢ —

إن الحديث عن هذا الصراع العنيف القائم بين أصحاب المدرستين : أريد أولئك الذين يحاولون أن يحطّموا إطار الشعر القديم — إنه حديث طويل .. وما يزال الصراع قوياً ..

قدمت هذه التوطئة فى حديثى عن آراء الريحانى فى الشعر لأقول : إنه كان بين أدباء العربية أول من عالج الشعر الحر ، ومع أنه ليس من الشعراء ، فلم يستطع حين دغدغته ربةُ الشعر إلا أن يستجيب لدغدغتها فكتب الشعر المرْسل .. رسم فيه اهتزازات نفسه واختلاجات فكره فى قضايا مختلفة منها قومى ، ومنها عاطفى ، وأكثرُها وجدانى وثورى .

كتب سنة ١٩١٠ يحدّد صفات هذا الشعر الذى أطلق عليه صفة « الشعر المنثور » بقوله :

« يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالإفرنسية **Vers Libres** وبالإنكليزية **Free Verse** — أى الشعر الحر الطليق — وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج . وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين . فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزى من قيود القافية . وولت وتمن **Walt Witman** الأمريكى أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجىء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة .

وولت وتمن هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها ، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أمريكا وأوروبا العصريين .

وفى الولايات المتحدة اليوم جمعيات « وتمنية » بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن شعره ، المتخلقين بأخلاقه الديموقراطية ، المتشيعين لفلسفته الأمريكية ، إذ أن مزايا شعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط ، بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو أغرب وأجد » (١)

ويُطْلق ميخائيل نعيمة على هذا اللون من الشعر صفةً أخرى فيقول :

« ولقد فتشت على كلمة عربية تصلح لوصف ذلك البيان المحير ما بين الشعر والنثر ، فلم أجد أفضل وأوفى بالغرض من كلمة «المنسرح» ، ولا أعنى أنه يمت بصلة إلى البحر المعروف بذلك الاسم من بحور الشعر العربية ، ولكن فى الكلمة ما يعنى الانطلاق ، وما يعنى الحركة

(١) هتاف الأودية ص ٩

تجرى إلى هدفها بسهولة وبغير قيد . وتلك هى أبرز صفات هذا النوع من الشعر ، فهو لا يتقيد بوزن أو بقافية ، بل يجرى على السجية جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقى والرنة الشعرية » (١)

٣

فالريحانى مبتدع هذه الطريقة الجديدة التى أخذها عن الشاعر الأمريكى ولت وتمن ، وضع حداً لتعريف هذا الشعر بأن له أوزاناً خاصة ومميزات معينة . فكأنه يريد أن يقول : إنه ليس كل كلام نثرى فيه شىء من العاطفة وصدق التعبير وحسْن الأداء وجَرْس الكلمات ، شعراً منثوراً ، كما قد يظن بعض الناس . ومع ذلك فإنا نجد أحد مؤرخى الأدب فى لبنان وهو الأب لويس شيخو يخلط بين هذا الشعر المنثور ، وبين ما يمكن أن نسميّه « نثراً شعريّاً .. جميلا » (٢) فيعرّف الاثنين تعريفاً واحداً يقصد به الشعر المنثور الذى ابتكره أمين الريحانى ونحا فيه نحو الإفرنج .

وقد فطِن لهذا الخلط الأستاذ أنيس المقدسى فى كتابه « الاتجاهات الأدبية فى العالم العربى الحديث » فقال عند حديثه عن التجديد فى الأساليب الشعرية :

« وهنا لا بد لنا من التمييز بين النثر الشعرى والشعر المنثور ، فالأول : أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة فى العاطفة ، وبعد فى الخيال ، وإيقاع فى التركيب ، وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون فى مقدمتهم : جبران ، حتى صاروا يقولون : « الطريقة الجبرانية » (٣) .

ثم يعرّف الشعر المنثور بقوله :

« والشعر المنثور غير هذا النثر الخيالى ، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجى ، وممن فتحوا هذا الباب : أمين الريحانى » (٤) .

وفى مقدمة كتبها الريحانى لكتاب « عرش الحب والجمال » يوضح رأيه فى الشعر عامةً يقول :

الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور فتجىء الموجة كبيرة أو صغيرة ، هائجة أو هادئة ، محرقة أو باردة أو فاترة بحسب ما فى الدوافع من قوة الحس والبيان .

ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ شعراً أكان أم نثراً ، يصوغه الشاعر فى حال التقيد أو الاطلاق فيجىء مبتكراً أو مبتذلا ، جميلا أو سمجاً ، بحسب ما عنده من ذوق وصناعة .

فإذا جاء القالب كبيراً ، سمعت الموجة تقلقل فيه فينوب ما فيها من معنى وجمال .

وإذا ما جاء صغيراً يفقدها الضغط جمالها ومعناها .

إذن لكل موجة قالب لا تهنأ فى سواه ، أو بالحرى لكل فكرة صبغة لا تسلم ، ولا تصلح ، ولا يكون جميلا إلا فيها ، كذلك قل فى كل عاطفة وكل خيال .

فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها ، تتقيد معها الأفكار والعواطف فتجىء غالباً وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام .

وهذه بلينا فى تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون فى هذه الأيام . إن الروح فى أكثر الدواوين عقيمة ، والصيغ قديمة سقيمة ، والاستعارات مبتذلة ، وليس هناك ما يخلو من العيب غير الوزن والقافية :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهو هنا يعزز رأيه فى الشعر المرسل الحر وينتصر له انتصاراً مطلقاً ، ولا نستغرب هذا منه ، فهو لم يحاول النظم من جهة ، وكان أول من كتب الشعر المنثور قبل خمسين سنة من جهة أخرى .

* * *

بعد محاولة الريحانى ؛ احتذى طريقته شعراء شباب ، ثاروا على القوافى والأوزان ، وانطلقوا يكتبون الشعر المرسل ، منهم : البياتى كما أشرت ، وصلاح الدين عبد الصبور وبدر شاكر السيّاب ، والفيتورى ، وبلند الحيدرى ، وكاظم جواد ، وشوقى بغدادى ، وكامل أمين ، ومحيى الدين فارس ، وكاظم السماوى ، وغيرهم وغيرهم ، ولن ننسى أن نذكر الشاعرة نازك الملائكة التى أكّدت لى ، ونحن فى مؤتمر أدباء العرب فى الكويت ، أن صياغة قطعة أدبية من الشعر المرسل

(١) ميخائيل نعيمة ، الآداب عدد ٤ سنة ١ ص ٩
(٢) تاريخ الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين للأب لويس شيخو
(٣) الاتجاهات الأدبية جـ ٢ ص ١٩٧
(٤) المصدر نفسه ص ١٩٨

(١) « أدب وفن » ص ٤٥

أصعبُ عليها من صياغتها بالشعر الموزون والمقفّى، وأنها ، فى هذا الانطلاق ، تعبّر عن الكثير من خوالج ذاتها مما لا تستطيع أن تعبّر عنه بالشعر الموزون ! مع العلم أن لها قصائد رائعة من الشعر المرسل لا ينقصها إلا الجرْس الموسيقى الذى يهزُّنا حين نقرأ قصيدة من شعرها الموزون .

° ° °

وبعد ، فأشعر أننى أطلت الحديث عن هذا اللون من الشعر .. وكان لا مناص من ذلك إذ لا نستطيع ونحن نتحدث عن « الشعر المنثور » ، إلا الإلماع إلى الشعراء الذين حاولوا هذا اللون من الشعر ، فكتبوا الكثير من تأملاتهم وهواجسهم حتى غدا لدينا دواوين لا يمكن إهمال ما تضمنته من شعر ، هو تجربة جديدة تضاف إلى ما عرفته العربية من ألوان مختلفة ، أى أننا مع زهرات جديدة فى واحة الشعر العربى .

وقد يتساءل الكثيرون أيُكتَب لها أن تعيش طويلا .. وأن تنشر عبقها أم أن ذبولها محتم ؟

جواب ذلك فى ضمير الموهوبين من روّاد الشعر المرسل ؟

وأين هم ؟

أجاب عميد الأدب فى الشام ، الأستاذ جبرى على هذا السؤال بقوله :

هوسٌ ثم ينجلى ، وبيان العرْ
بِ أبقى على الليالى غِلابه



أقوى من الموت

بقلم الأستاذ محمد رجب البيومى

قد طاف عزرائيلُ فى قريةٍ يصطاد ما لابُدّ من صيدهِ
يخطفُ ما شاء ومن ذا الذى يقوى من الناس على صدّه
ينتزعُ الضّرغامَ منْ غابهِ كما يصيبُ الطّفل فى مهده
وحْشٌ يروع الناس لا ينثنى عن زأرهِ الطاغى وعن رعدهِ
موقفهُ فى الكون من تيههِ كموقف السيّد من عبـدهِ

•

وسارَ ما سار .. فلاقى فتىً قد جاز بالبأس مدىً حدّهِ
تحتدم السطوة فى عينـه وتغتلى الشدة فى زندهِ
مرتفع الهامة فى عزّة تزيد بيْنَ الناس مِن حمده
يختـالُ بالعَارم من بأسه كصاحب السّلطان فى جُنده
فهزّهُ عزريل مستصغراً فما وهى الشامخ من طوده
وعاودَ الكرّة .. لكنّـه ما اسطاع أن يقـوى على هدّه
رآه كالنّـد له قوّةً إن لم يكن أكثر مِن ندّهِ
فراح مغلوباً علـى أمره تسرى الصِّلالُ الرُّقْش من حقده
واحتال للكيد ، وكم فرصةٍ تُتـاح للحاقد فى كيدهِ
فسلّط الحبّ على قلبـه والحبّ إن يعصفْ به يُرْدِهِ

•

كان رخىّ البـال مستمتعاً بالزاهر الميمون من جَدّهِ
يَسبحُ فى دنيا ، بها ما بها من ناعم العيش ومن رَغْدهِ
لا يشْتكى جهداً يؤود القُوى مهما قضى الساعات فى كدّهِ
الذهنُ صافٍ حيث لا شاغلٌ ينزع بالعقـل عن رشدهِ
يسعى ويغـدو بين أقرانه مُوفَّق السعى إلى قصده
حتّى أتى الشاغلُ فى مشهدٍ للحسن ذاقَ الهول من بَعده
هوًى كشبوب اللّظى جائحٌ تحـترق الأضلاع فى وقده

يئزُّ في الرأس ويُذكي الحشا بالِلاّفح الموقد من صَهْده
يمتدُّ من رأسٍ إلى مُهجة والجاحمُ المُشعل في مدّه
هوًى نأى بالأنس عن روحه وأذبل النّاضر من وَرْده
فكدَّر الصفو وعاق المُنى وحاد بالظّامئ عن ورده
ينامُ أهل الحيّ لكنّه يفترش الأشواك في سهده
يعدُّ ساعات الدّجى يائساً والطُّول كلُّ الطول في عدّه
يحنُّ للماضي مشوقاً إلى مباهج السّلوان من عهده !
يحنُّ للماضي حنين امرئ ييأس كل اليأس من عوده
ويرسلُ النّاظرَ مُستوحشاً بمُدْلَهمِّ الأفْق مُسودّه
فإن بدا الصبح مضى تائهاً حيران لا يُسأل عن قصده
تراه مثل الطّيف واحسرتا لجسمه المسلول في بُرْده !
يقتلع الخطوة في سيْره كأنما يسعى إلى لحده !
مُرتعش المشية ملتاثها كمشية المأسور في قيده
مَن طأطأ الشامخَ مِن رأسه مَن أنحل الريّان من قَدّه ؟
مَنْ أطفأ البسمة في ثغره وأشعل الأنجم في فوْده ؟
مَنْ قوّس الظّهر وأوْهى القُوى وضيّع الغابر مِن أيْده ؟
أسئلة يسردها إنما جوابها يسكت عن سرده
سينفدُ العمر قريباً فإنْ يذهبْ إلى الرحمن يستعْده
وضاعف الحزْن له أنه يكتّم ما يلقاه مِن وجده
يصمتُ إن عَنّ سؤالٌ لنا ونحن نشتاق إلى ردّه
إن هاجه الشوق جرى دمعُه كلؤلؤٍ يرفضُّ من عقده
يَصيحُ : يا هِنْدُ ، دنا مصرعي من ذا الذي يُدْنيه من هنده !
لقاؤها يَفْديه لكنّها لحظةَ العاثر لم تفْدِه !

•

وطاف عزريلُ به شامخاً على هزيل الجسم مُنْهدّه
كالهيكل الماثل .. ما إن يُرى غير ارتجاف الروح في جِلده
فغاله باللمس مستهزئاً إذ ليس محتاجاً إلى جهده
قدْ سهّل الحب له فقده فراح مبكيًّا على فقده
أخشى من الصبوة مثل الردى ما دامت الصبوة من جُنْده

زيادة السكان فى العالم وفى الجمهورية العربية المتحدة

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صالح

فى كل عام يضيف سكان شبه القارة الهندية إلى سكان العالم عدداً يزيد على التسعة ملايين من سكان مدينة نيويورك ، فى حين يضيف سكان الصين عدداً يساوى عدد سكان كندا مجتمعين .

وبفضل هذا النشاط الخصب ، سيرتفع عدد سكان العالم من ٢,٨ بليون نسمة سنة ١٩٦٠ إلى حوالى سبعة بلايين سنة ٢٠٠٠ ، أى أنهم سيتضاعفون ثلاث مرات فى فترة لا تتجاوز أربعين عاماً .

والثورة الصناعية التى تمت فى القرن السابع عشر مسئولة إلى حد كبير عن هذه الزيادة المطردة فى عدد السكان ، ذلك أن ما أعقب هذه الثورة من تقدم فى كبير ، وتقدم فى وسائل الاتصال بين الشعوب وازدهارها للتجارة العالمية قد ضاعف من الثروات القومية للدول ، وأتاح لرعاياها مزيداً من الدخول، وارتفاعاً نسبياً فى مستوى المعيشة جعلهم لا يخافون كثرة الأولاد .

كما أن النهضة العلمية الكبيرة وما أعقبها من إمكان التغلب على الأوبئة ومكافحة الأمراض ، كان له أثره الكبير فى نقص معدل الوفيات . ففى آسيا وأفريقيا نقصت نسبة الوفيات إلى النصف على حين ظل معدل المواليد ثابتاً . وقد ترتب على رش بعض الأماكن الموبوءة بالملاريا فى سيلان بمسحوق الـ د.د.ت عقب الحرب العالمية الثانية ، أن زاد عدد سكانها بنسبة ٣٠٪ فارتفع من ٦,٨ مليون إلى ٩,١ مليون نسمة فى أقل من عشر سنوات .

- بليونان من الجياع

ومن بين الثلاثة البلايين الذين يعيشون على سطح هذا الكوكب ، والذين يتضاعفون بكثرة مذهلة لا يجد بليونان كفايتهم من الطعام والشراب . وأكثر هؤلاء الجياع يعيشون فى قارات ثلاث : آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية .

ولا شك فى أن سبب هذا المستوى المنخفض للمعيشة الذى يرزح تحته هذان البليونان ، هو أن عددهم يزيد بنسبة أكبر من نسبة الزيادة فى إنتاجهم الاقتصادى فى مجالات الزراعة والصناعة ، وعلى الرغم من ذلك لا نستطيع أن نقول إن هذا تطبيق لنظرية ملتس Robert Malthus (١٧٦٩ — ١٨٣٦) المعروفة فى السكان ، التى تذكر أن « السكان فى العالم يتزايدون بنسبة أسرع من زيادة المواد الغذائية ، لأن زيادة السكان تتم بنسبة متوالية هندسية ٢ : ٤ : ٨ : ١٦ إلخ على حين تزيد المواد الغذائية بنسبة متوالية حسابية ١ : ٢ : ٣ : ٤ إلخ وذلك نظراً إلى أن مساحة الأراضى الزراعية محدودة ، ولأن الإنتاج الزراعى يخضع لقانون الغلة المتناقصة » .

نقول إننا لا نستطيع تطبيق هذه النظـرية فى الوقت الحاضر ، ذلك لأن التقدم العلمى والفنى الهائل كفيل بحل مشكلات هذه الملايين العديدة لو أخذت به فى استغلال مصادر الثروة بها ، كما أنه ما زالت على سطح الأرض مساحات شاسعة من الأراضى البكر التى لم تستغل بعد . ففى أستراليا $\frac{1}{5}$ من تلك القارة ما زال ينتظر الأيدى العاملة ، وحوض الأمازون فى البرازيل الذى تبلغ مساحته $\frac{1}{20}$ من مساحة الكرة الأرضية كلها لم يستغل بعد ، وفى إفريقيا بلد واحد

هو : أثيوبيا به ما يقرب من ٢٠٠ مليون فدان من أخصب الأراضى الزراعية خالية لا تجد من يفلحها ، وكذلك الأمر فى الفيليبين وإندونيسيا وفيتنام الجنوبية .

وبدون التوسع الأفقى فى الزراعة — أى استغلال مساحات جديدة من الأرض — فإنه يمكن التوسع توسعاً رأسياً فى البلاد التى ضاقت بسكانها وتزرع زراعة كثيفة . فبدلا من أن تستورد الهند كل عام أغذية بمبلغ ١٢٠ مليون جنيه ، وبدلا من أن نستورد نحن فى الإقليم المصرى قمحاً بمبلغ ٢٠ مليوناً من الجنيهات كل عام ، نستطيع أن نضاعف إنتاجنا الزراعى مرتين أو ثلاثا ليصبح مساوياً لإنتاج الفدان الواحد فى اليابان مثلا . وذلك إذا حرصنا كالفلاح اليابانى على استخدام التقاوى المنتقاة والأسمدة الكيماوية والمبيدات الحشرية . وفى هذا أيضاً يقول الاقتصادى الإنجليزى كولين كلارك :

« لو استغل الإنسان أرضه بالمهارة التى يستغلها بها الفلاح الهولندى لأصبح إنتاجه الزراعى من المساحة المزروعة حالياً كافيا لـ ٢٨ بليون نسمة . أى لعشرة أضعاف العدد الحالى لسكان العالم ، بحيث يعيشون جميعاً فى مستوى يوازى المستوى المرتفع فى غرب أوروبا » .

كما أن العلم يتجه اليوم إلى استخدام موارد جديدة للثروة لتحل محل الموارد الحالية بعد استنفادها .

ويقول علماء الكيمياء : إن المواد الخام سيستخرجها الإنسان فى المستقبل من مياه البحار ، ومن الهواء ، ومن الصخور العادية والأحجار الجيرية والفوسفات ومن ضوء الشمس . وقد تقدمت اليوم الوسائل الفنية لاستخلاص المياه العذبة من مياه المحيطات والبحار . وحين ينفد رصيد الأرض من الفحم وزيت البترول واليورانيوم ، فسيتجه الإنسان إلى الطاقة الشمسية التى تستخدم الآن فعلا فى اليابان لتشغيل حوالى مائتى ألف سخان للماء .

ولكن إلى أن تتمكن الأمم المتخلفة اقتصادياً من استغلال مواردها بنسبة تفوق نسبة الزيادة فى عدد سكانها ، فستظل هذه الزيادة عبئاً على مستواها الاقتصادى يؤدى إلى هبوطه ويسبب المشكلات المتزايدة للقائمين على أمورها . وفى هذا يقول أيوب خان رئيس وزراء الباكستان : « إذا استمرت الزيادة فى عدد السكان بباكستان كما هى عليه الآن ، فإن اليوم الذى لن نجد فيه شيئاً نأكله سيحل وشيكا » . كما يقول نهرو : « إنك لا تستطيع أن تستريح ، فالسكان يزيدون . وهم يحتاجون دائماً إلى مزيد من الطعام ومزيد من الملابس ، ومزيد من المساكن ومزيد من التعليم ، ومزيد .. ومزيد .. » .

● زيادة عدد السكان والسياسة

ولم تقتصر آثار الزيادة فى عدد السكان على الناحيتين : الاقتصادية والاجتماعية فحسب ، بل تجاوزتهما إلى الناحية السياسية . فالشعوب الإفريقية والآسيوية التى تتمتع بأكبر نسبة من الزيادة فى السكان ، كان معظمها إلى عهد قريب مناطق نفوذ للدول الاستعمارية الغربية المتقدمة صناعياً وفنياً تستنفد مواردها ، وتحتكر ثرواتها وتعوق تقدمها . ومن هنا كان هذا التأخر الاقتصادى وعدم التوازن بين زيادة السكان وزيادة الإنتاج وما ترتب عليه من هبوط مستوى المعيشة .

ثم بدأت هذه الشعوب تتطلع إلى الحرية والانفراد بالسيطرة على ثرواتها ومقدراتها للارتفاع بمستواها : الاقتصادى والاجتماعى ، والتغلب على مشكلة تزايد السكان ، وكان أن أفلحت معظم هذه الشعوب فى انتزاع حريتها من الدول الاستعمارية التى آلمها أن تفلح فى الإفلات من بين فكيها ، فأخذت تدبر المؤامرات والدسائس ضدها . ومن هنا وجدت الدول : الآسيوية والإفريقية الحديثة الاستقلال ، أن عليها أن تتحد لإحباط هذه المؤامرات الاستعمارية ، وكان هذا التعاون : الآسيوى الإفريقى فى المجال الدولى وبخاصة فى الأمم المتحدة ، والذى يقوى ويشتد كل يوم بانضمام دولة جديدة تحررت حديثاً وهو ما يزعج الغرب أشد الإزعاج ، حتى ليقول أحد الاقتصاديين الإيطاليين :

« سوف تقع أوروبا بين فكى الصفر والسود وسيكون فى ذلك نهاية لنا » .

أما تأثير الزيادة فى عدد السكان فى القوة العسكرية، فقد قلّت أهميته بعد اكتشاف الأسلحة النووية.

● تحديد النسل والهجرة

وإلى أن تتمكن هذه الدول من استغلال مواردها ورفع مستواها الاقتصادى، فلا بد لها من أن تحدّ من الزيادة فى عدد سكانها حتى لا تتعقد مشكلاتها، ويجد تحديد النسل تأييداً رسمياً من حكومات كثير من الدول كالهند مثلا، ولكنه يجد فى الوقت نفسه كثيراً من المعارضة التى تثيرها التقاليد الموروثة أو المعتقدات الدينية أو المذاهب السياسية.

ومن الأقوال المأثورة عن كارل ماركس أن: «الزيادة فى السكان هى دائماً زيادة فى رأس المال».

كما أن الهجرة تستطيع أن تحل مؤقتاً المشكلات الخاصة بازدياد عدد السكان. فقد ترتب على السماح بهجرة خمسين ألفاً من سكان بورتوريكو كل عام إلى الولايات المتحدة، أن ظل مستوى المعيشة مناسباً فى بورتوريكو، ولكن الهجرة إلى أى بلد ليست حرة، بل وضعت فى طريقها قيود عديدة؛ فأستراليا مثلا؛ جعلت الهجرة إليها مقصورة على الأوروبيين على حين أغلقت أبوابها فى وجه العناصر الآسيوية، وهم أكثر الجميع كثافة وحاجة إلى الهجرة. وكذلك الحال فى الأرجنتين والبرازيل وغيرهما، كما أن الهجرة ليست دائماً حلاً ناجعاً، فلكى يمكن الإبقاء على عدد السكان ثابتاً فى آسيا بمستواهم المعيشى الحالى المنخفض، لابد من هجرة ٢٥ مليون نسمة سنوياً من أنحائها المختلفة، وهم يمثلون الزيادة السنوية فى عدد السكان.

وهناك هجرة داخلية يمكن تنظيمها داخل الدولة بحيث تعيد توزيع السكان من جديد. فمثلا فى إندونيسيا يتركز ثلاثة أرباع السكان البالغ عددهم ٩٠ مليوناً فى جزيرة جاوا، على حين تكاد تكون جزيرة سوماطرة التى تزيد فى مساحتها على جزيرة جاوة ولا تقل عنها فى خصب التربة وغناها، خالية من السكان. ولا شك أن سوماطرة تستطيع أن تساهم إلى حد كبير فى تفريج أزمة الازدحام ليس فى إندونيسيا وحدها، بل فى جنوب شرقى آسيا كله.

وفى الإقليم المصرى، أراضى الوادى الجديد فى الصحراء الغربية التى بدأت الدولة فعلا فى إصلاحها، وتوفير المياه الجوفية لها، تمهيداً لنقل عدد من السكان المزدحمين. ومن قبل تم نقل عدد من الفلاحين إلى الأراضى الجديدة المستصلحة فى مديرية التحرير، والمناطق الواقعة جنوبى الإسكندرية.

ولا شك كذلك أن إقامة السد العالى فى الإقليم المصرى، وسد الفرات فى الإقليم السورى سيضعان تحت تصرف المسئولين فى الجمهورية العربية المتحدة، مساحات شاسعة جديدة من الأراضى الخصبة التى يمكنها أن تسهم فى تخفيف حدّة ازدحام السكان بها، ومواجهة احتمالات المستقبل، فضلا عن زيادة المقدرة الإنتاجية للمساحات المستغلة الآن.

● التقدم الفنى، هو العلاج الناجع

ولكن الحل الدائم والعلاج الناجع لمشكلة ازدياد عدد السكان، هو لا شك: الأخذ بالوسائل العلمية الحديثة فى استغلال موارد الثروة، والتوسع فى الصناعة. فهذا نستطيع أن نوفر عملا دائماً، ومستوى من المعيشة أرقى لمئات الملايين الحالية والمستقبلة. والبلاد المتقدمة فنياً وصناعياً لا يمكن – كما يقول بن فرانكلين – أن يكون لديها زيادة فى السكان يوماً ما.

إن بلاد أوروبا المتقدمة فنياً تعانى نقصاً فى الأيدى العاملة رغم اكتظاظها بالسكان. فألمانيا الغربية التى استقبلت حوالى عشرة ملايين طفل منذ سنة ١٩٤٨ حتى الآن، فضلا عن ١٢,٨ مليون مهاجر من ألمانيا الشرقية وذلك بالإضافة إلى ملايينها الثلاثين، تعانى

أزمة فى الأيدى العاملة إلى حدٍّ أن المصانع هناك يسرق بعضها عمال المصانع الأخرى .

وفى الاتحاد السوفيتى يشجعون بكل وسيلة ممكنة زيادة النسل ، فالأمهات المنجبات هناك يمنحن الجوائز والأوسمة والإعانات . ويقول خروشوف : « إذا أضيف مائة مليون آخرين إلى المائتين الموجودين لدينا الآن ، فلن يصبح العدد كافياً بعد » .

ولا يعوق التقدم الفنى والصناعى فى بلد معين عدم وجود المواد الخام الكافية فيه . فاليابان مثلا تستورد معظم المواد الخام اللازمة لصناعاتها من الخارج ، ومع ذلك فهى فى مقدمة دول العالم الصناعية .

● الجمهورية العربية المتحدة ومشكلة تزايد السكان

وبعد ؛ فما موقفنا نحن من هذه المشكلة ..؟

إن الإقليم المصرى لاشك يعانى كثيراً من مشكلة ازدحام السكان وتزايدهم المستمر . فالملايين الأربعة والعشرون الذين يسكنون هذا الإقليم ، يعيشون فى رقعة ضيقة لاتتجاوز مساحتها ٣٢ ألف كيلو متر مربع ، على حين يظل باقى مساحته وهو ٩٦٨ ألف كيلو متر مربع خالياً تقريباً من السكان ، تطغى عليه الصحراء برمالها أو الجبال الصخرية الوعرة بقممها الجرداء .

وهم بالرغم من ذلك يزيدون باستمرار وبمعدل مرتفع يصل إلى ٢,٥ سنوياً أى حوالى ٦٠٠,٠٠٠ ألف نسمة كل عام . فقد قدر عدد السكان سنة ١٩٥٧ بـ ٢٤,٣٣٩,٠٠٠ نسمة ، ويقدر أنهم سيصلون عام ١٩٦٧ إلى ٣٠,٨٠٩,٠٠٠ ، بل إنه بعد عشرين عاماً ستصل نسبة الزيادة إلى ٦٤٪ من العدد الحالى .

والغالبية العظمى من هؤلاء الملايين يعيشون على الزراعة الكثيفة فى مساحة لاتتجاوز الستة الملايين فدان تزرع بطرق عتيقة متأخرة . ومن هنا كان هذا المستوى المنخفض الذى يعيشون فيه . ومن العجيب أنهم بالرغم من ذلك مشدودون إلى أرضهم ، يكرهون الهجرة إلى بلاد أخرى يوجد بها مزيد من الأراضى .

وتحت السيطرة الاستعمارية ، ونظام الإقطاع الذى كان سائداً قبل الثورة ، كان النموُّ فى الطاقة الإنتاجية بطيئاً إلى حد قصوره عن مسايرة النمو فى عدد السكان ، مما أدى إلى نقص معدل الدخل للفرد مأخوذاً بمستوى أسعار موحد بنحو ٧٪ فى الخمس عشرة سنة التى سبقت الثورة . وقد أدّى ذلك إلى خفض مستوى المعيشة فى تلك الفترة .

والحق أن تزايد السكان يؤثر على الاقتصاد القومى أثراً ذا اتجاهين : الأول زيادة الاستهلاك من السلع والخدمات ، والآخر زيادة الطاقة البشرية الإنتاجية . فإذا أحسنَّا استغلال هذه الطاقة الجديدة مع النهوض بالموارد القائمة ، فإن زيادة السكان قد تكون أحد موارد الرخاء للمجتمع دون أن تصبح نذير خطر على الاقتصاد القومى .

وقد أثبت قائد ثورة ٢٣ يوليو : السيد الرئيس جمال عبدالناصر وعيه العميق ، وتفهمه الصحيح لمشكلات بلاده ، فبدأ يعالج مشكلة كثافة السكان وانخفاض مستوى معيشتهم علاجاً حاسما طبقاً لخطة مرسومة مدروسة .

وكان صدور قانون الإصلاح الزراعى فى ٨ من سبتمبر سنة ١٩٥٢ خطوة حاسمة فى سبيل القضاء على الإقطاع الزراعى ، فقد أعاد توزيع الأرض على أسس عادلة ، ففتت الملكيات الكبيرة ، وزاد من الملكيات الصغيرة ، وحوَّل عدداً كبيراً من الأجراء الذين لا يملكون شيئاً إلى مُلاَّك .

كما اتجهت الثورة إلى التوسع الأفقى فى الزراعة بالعمل على إضافة مساحات جديدة من الأراضى الجديدة إلى المساحة المزروعة فعلا . . وكانت مديرية التحرير تجربة مثيرة ناجحة فى سبيل الاستفادة من الأرض الصحراوية المجاورة لوادى النيل ، وطيِّها تحت جناحيه .

ثم أخذت الدولة تتدخل لتنظيم شئون الاقتصاد والمال ، فلم تعد هذه الشئون بذلك خاضعة تماماً لأهواء الأفراد وللاحتكارات الخاصة،وسيطرة عدد محدود من أصحاب رؤوس الأموال .

وساعد على نجاح الدولة فى مشاريعها ، زوال السيطرة الأجنبية الاستعمارية التى كانت تعوق كل حركة إصلاحية ترمى إلى النهوض بالبلاد ، وتحتضن طبقة الإقطاعيين والمحتكرين ، وتسيطر تماما على أسواق البلاد واقتصادها ، وكذلك السياسة الخارجية المبنية على الحياد الإيجابى والصداقة مع الجميع ، فنشطت تجارتنا الخارجية إلى حد كبير ، وأقبلت على التعامل معنا دول جديدة ، كما مدت إلينا أيديها فى الأزمات ومشاريع التصنيع دول كان حراماً علينا الاتصال بها فى ظل الاستعمار .

● الإقليم المصرى

كان مشروع السنوات الخمس الأول ، هو ثمرة التوجيه الاقتصادى السليم للبلاد ، وأدى هذا المشروع إلى زيادة الدخل القومى للإقليم المصرى فى القطاع الصناعى من ١٠٠ مليون جنيه إلى ١٨٤ ، كما أتاح فرص العمل لحوالى نصف مليون عامل فى فروع الصناعة والنقل والتسويق ، وهؤلاء يعولون ما لا يقل عن ٢½ مليون نسمة آخرين .

وكانت قيمة الاستثمارات المقدرة له تبلغ ٢٤٠ مليون جنيه ، ولكن المشروع تحقق بالفعل فى عامين ، ووصلت الاستثمارات فيه إلى ٣٠٣ من الملايين بما فى ذلك التكاليف فى تنفيذ مشروع توليد الكهرباء من خزان أسوان الذى افتتحه السيد الرئيس جمال عبد الناصر فى يناير الماضى ويولد ١٨٨٠ مليون كيلووات من الكهرباء ، وسوف تبلغ قيمة الإنتاج من المصانع الجديدة ٢٠٢ مليون جنيه .

كما شرعت الثورة فى تنفيذ أكبر المشروعات العمرانية فى القرن العشرين ، وهو مشروع السد العالى الذى سيتكلف حوالى أربعمائة مليون جنيه ، وسيضيف إلى المساحة المنزرعة مليونى فدان ، فضلا عن رى ٧٠٠ ألف فدان فى الوجه القبلى رياً دائما بدلاً من رى الحياض . كما سيولد المشروع حوالى عشرة بلايين كيلووات من الكهرباء ستستخدم فى الصناعة والإضاءة . وسيزيد الدخل القومى بمقدار ٢٥٥ مليون جنيه سنوياً .

واتجهت الثورة إلى الصحراء لإضافة ملايين من الأفدنة الجديدة إلى الأرض المزروعة بعد أن ثبت وجود مساحات شاسعة من الأراضى الصالحة فى الصحراء الغربية ، ووجود كميات كبيرة من المياه الجوفية الكافية لريها ، وبذلك لن يبقى ٩٦ ٪ من مساحة الإقليم المصرى صحراء جرداء دون استغلال .

كما وضعت خطة جديدة للتنميـــة ، ترمى إلى مضاعفة الدخل القومى فى عشر سنوات ، ويبلغ الدخل القومى فى الإقليم نحو ١١٠٠ مليون جنيه . وتتطلب الخطة استثمارا كليا قدره ٩٧٥ مليون جنيه فى السنوات الخمس القادمة ، منها ٢٥٠ مليون جنيه فى الزراعة لإصلاح ٤٤٨ ألف فدان جديدة ، ومنها ٣٢٥ مليون جنيه للاستثمار الصناعى ، والباقى للخدمات والمواصلات وغيرها . أما فى الخمس السنوات الثانية فسيبلغ مجموع الأموال التى ستثتمر فيه بالإقليم المصرى وحده نحو ١٢٠٠ مليون جنيه .

● الإقليم السورى

وعلى الرغم من أن الإقليم الشمالى لا يعانى من ازدحام السكان كما هو الحال فى الإقليم الجنوبى ، فإنه من المنتظر أن يزيد عدد السكان خلال السنوات العشر القادمة بمقدار ١،١٦١ مليون نسمة : أى بنسبة ٢٨ ٪ من عدد السكان سنة ١٩٥٧ البالغ ٤،١٤٥،٠٠٠ نسمة .

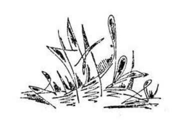
ولذلك فقد وضعت خطة التنمية بحيث تؤدى إلى

مضاعفة الدخل القومى البالغ ١٤٠٠ مليون لبرة سورية فى مدى عشر سنوات . وسوف تبلغ الاستثمارات فى الصناعة فى السنوات الخمس التالية ٦٠٠ مليون لبرة ، وفى الزراعة ١٢٠٠ مليون لبرة لإصلاح ٧٥٠ ألف فدان وإضافتها إلى المساحة المزروعة . أما فى السنوات الخمس التى تليها ، فسيبلغ مجموع الأموال التى ستستثمر فيه نحو ٢٤٠٠ مليون لبرة .

وينفذ الآن بالإقليم الشمالى عدد كبير من المشروعات الإنتاجية الهامة ، وعلى رأسها مشروع ، الغاب ومشروع مد سكة حديد اللاذقية — القامشلى الذى يبلغ طوله ٧٠٠ ميل ، ويخترق مناطق الإنتاج الزراعى الغنية فى محافظتى : دير الزور والحسكة ، ويصلها بميناء التصدير على شاطئ البحر المتوسط ، كما سيبدأ قريباً تنفيذ مشروع سد الفرات الذى سيؤدى إلى إصلاح حوالى ثلاثة ملايين فدان .

وقد بدأت هذه المشروعات الهامة التى تنفذ فى الجمهورية العربية المتحدة تؤتى أكلها . ففى الإقليم المصرى زاد الدخل القومى بنسبة ٢٥,٥ ٪ فى السنوات الخمس : من سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٥٧ ، أى بمتوسط ٤,٦٥ ٪ فى العام ، متفوقا بذلك على نسبة زيادة السكان التى بلغت ٢,٥ ٪ ولا شك أن مشروعات التنمية الجديدة ستضاعف فى القريب العاجل نسبة الزيادة فى الدخل القومى .

وبهذه المشروعات المدروسة التى تسير بتناسق فى قطاعات الزراعة والصناعة والخدمات ، تخطو الجمهورية العربية المتحدة فى الطريق الصحيح للتغلب على مشكلات زيادة السكان وازدحامهم فيها ، وتعمل على رفع مستوى معيشتهم وتهيئة ظروف أفضل للأجيال القادمة منهم ، وتضرب مثلا يحتذى للأمم النامية الكثيفة السكان .



تأثيرات شرقية على الغرب فى العصور الوسطى

بقلم الدكتور كمال فريد

كان البحر الأبيض المتوسط همزة الوصل بين الغرب والشرق ، حيث لعبت الأندلس والبندقية وجزيرة صقلية دوراً كبيراً فى نقل التراث العربى إلى الغرب ، ففى العصور الوسطى أنشئ كرسى للغات الشرقية بجامعة باريس ، وترجمت عدة مؤلفات عربية فى علم الفلك والطب والرياضة ، كما تُرجم مؤلَّف فى علم الضوء للخازن إلى اللغة اللاتينية حوالى سنة ١٢٠٠ م ، وكان للفكر الإسلامى وتفسيرات ابن رشد ، التى كانت تُدرَّس فى جامعة باريس، الفضل فى نشر علوم ما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا) والطبيعة وعلم الأخلاق لأرسطو فى أوروبا ، إذ كان لابن رشد أتباع كثيرون فى باريس .

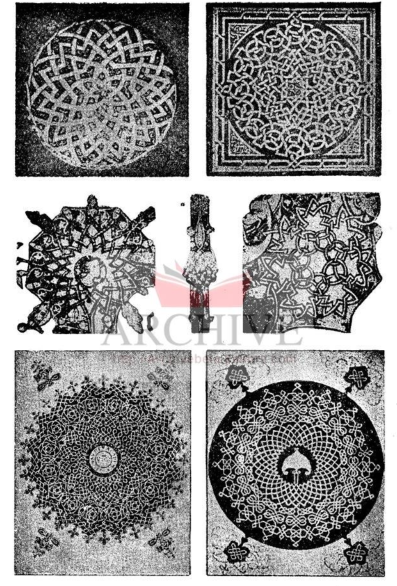
وكان الشرق العربى رمز العلم ، يؤكد ذلك ارتداء ألبرت الأكبر الزىّ العربى عند حضوره إلى باريس فى سنة ١٢٤٥ م ليلقى فى الجامعة محاضرة عن أرسطو .

وقد كان العرب يشغلون دائماً بال الفرنجة . إذ يقص علينا « اجينهارد » مؤرخ شرلمان فى القرن التاسع ،أن سكان الجبال فتكوا فى أغسطس سنة ٧٧٨ برجال إحدى حاميات جيش شرلمان أثناء عودتهم من شمال إسبانيا مع زعماء ثلاثة ، كان يدعى أحدهم: رولان . فإذا رجعنا إلى الملاحم الشعرية التى لا سند لها من التاريخ ، والتى لا شك أنها من نسج خيال الشعراء الذين ينتسبون إلى الأوروبيين البطولات الوهمية التى لا يؤيدها التاريخ ، نجدهم يروون عن هذه الحادثة : أن العرب كانوا يتفوقون على حامية شرلمان مئات المرات ، وأن رولان هذا مع صحبه كانوا عشرين ألفاً من الجنود الفرنسيين باغتهم أكثر من مائة ألف عربى مسلحين يقودهم اثنا عشر قائداً . فشاهد تفوقهم « أوليفييه » من فوق التل ، فأسرع إلى رولان يطلب منه أن ينفخ فى نفير الحرب لينبه شرلمان الذى وصفوه بأنه ذو اللحية البيضاء ، والبالغ من العمر مائتى سنة مع أنه كان فى السادسة والثلاثين من عمره وقت هذه المعركة ، وذلك لكى يعود شرلمان بجيشه .

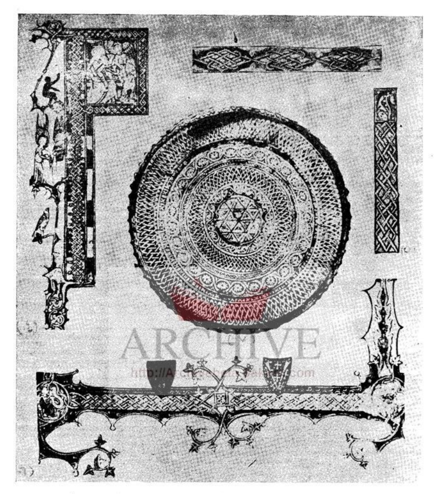
ثم يروى الشعراء أن رولان رفض فى أول الأمر تنبيه شرلمان ، ثم عاد ونبَّهه ؛ وأنه لما التحم العرب بالفرنسيين فلم يبقوا منهم سوى ستين رجلاً ، التفوا حول رولان الذى يدعون أنه انتصر على ابن الحاكم العربى وقطع يد أبيه اليمنى بسيفه . ويختمون الملحمة بأن رولان مات فى النهاية غالباً لا مغلوباً ، ويتضح من هذا الادّعاء الخيالى أن العرب كانوا يشغلون دائماً بال الفرنجة .

* * *

وكان من بين العوامل التى أثَّرت على شتى وسائل الزينة ، وكان لها أثر واضح على الذوق الأوروبى بعامة والفرنسى بخاصة ، إقامة الملك لويس التاسع فى كل من فلسطين ومصر . وقد جمع فردريك الثانى وألفونس الخامس حولها علماء كثيرين من العرب ، وكانا يعيشان عيشة ترف ذات طابع شرقى ، وكان ملوك الغرب ونبلاؤه يقتنون المصنوعات العربية الإسلامية . فإذا اطلعنا على قوائم مقتنيات الملك شارل الخامس ،



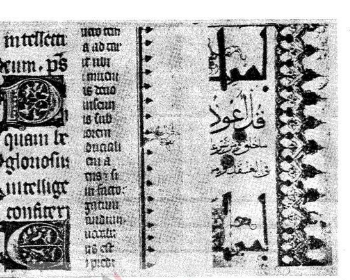
الصورة اليمنى فى أعلى هذه النقوش هي حلية فى كتاب مغربى ، والتى إلى جانبها هى لسلطانية من صنع « قاشان » بفارس فى القرن الثالث عشر . أما النقوش الثلاثة التى فى الوسط فترجع إلى القرن الرابع عشر ، والنقش الذى يتوسطها هو من كتاب دينى لمارجريت دى بار ؛ والنقشان الآخران من كتاب مزامير .
وأما النقشان اللذان فى أسفل الصورة ، فأولهما للفنان : ألبرت دورير ، والآخر للفنان الإيطالى : ليونارد دى ڤنشى ويبدو اسمه فى وسطه



الصورة الوسطى لطبق فاكهة فارسى ، يرجع عهده إلى أوائل القرن الحادى عشر ، ويتضح منه تأثر الأشكال الأخرى بنقوشه . فنحن نرى فى تلك الرسوم نقوشاً من كتب دينية أحدها الكتاب المقدس ، والأخرى كتاب مزامير إنجليزى يرجع إلى القرن الرابع عشر

نجد أنه ورد فيها ذكر الأوانى الزجاجية والمنسوجات والمعادن المصنوعة فى البلدان الإسلامية والمنسوبة إلى دمشق وغيرها من المدن ، ولو أننا لا نستطيع الجزم بأن كل ما ذكر فى هذه القوائم مصنوع فى الشرق ؛ إذ أن العظماء والنبلاء فى العصور الوسطى اعتادوا أن ينسبوا إلى الشرق صنع كل شىء غريب لتكسبه هذه التسمية قيمة كبرى .

وإذا كان هنالك بعض المبالغة ، إلا أنه قد ثبت أن الغرب كان يستورد المنسوجات الحريرية من دمشق وبغداد والموصل ، والمنسوجات الصوفية السوداء



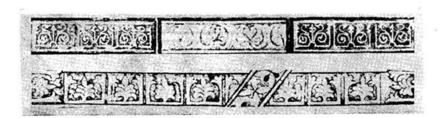
يتضح من هذه الصورة مدى تأثر الفن الغربى بالفن الشرقى ؛ فإلى اليمين نقش فى مصحف كريم ، وإلى جانبه فى الوسط نقش فى كتاب دينى بمدينة بيلفيل بفرنسا يرجع إلى القرن الثالث عشر ثم نقش فى كتاب القداس بمدينة لوسون بفرنسا من أواخر القرن الرابع عشر

والحمراء المزيَّنة برسوم تمثل العصافير ذات اللون الذهبى أو الأزرق من أنطاكية ، و « التفتاه » من بلاد فارس والدبيقية (البيكة) المزيَّنة بالزهور الذهبية اللون من الإقليم المصرى . وكانت الإسكندرية مركزاً هاماً لتصدير مختلف البضائع إلى البلاد الغربية التى كانت تستورد علاوة على المنسوجات : السجاجيد من آسيا الصغرى وسوريا ومصر والتركستان والقوقاز . وقد شاهدنا رسمها فى بعض اللوحات القديمة المحفوظة فى البلدان الغربية .

ولم يلبث الغربيون أن أقاموا بعد ذلك مصانع محلية لإنتاج الأقمشة المختلفة ذات الطابع الشرقى . ولقد أجمعت عدة نصوص على ازدهار الصناعات فى المدن الأندلسية التى اشتهرت بالأقمشة الحريرية المذهبة التى أثارت إعجاب الجميع . وكانت فى البداية تنقش بعض الأشكال الخيالية على المنسوجات ، لكنها اتجهت إلى الرسم التجريدى لأنه أكثر توافقاً مع الإسلام . وقد انتشرت مثل هذه المصانع فى بالرمو بإيطاليا لتغذية الأسواق الأوروبية الهامة بالأقمشة المصنوعة على النمط الشرقى . وكان يقوم بالعمل فى هذه المصانع بعض العمال العرب إلى جانب اليونانيين والإيطاليين الذين كانوا يحرصون أشد الحرص على تقليد النماذج البيزنطية والإسلامية ، لكن الحال لم يستمر طويلا فى هذه المصانع لرحيل العمال العرب إلى جِنْوة وفلورنسة والبندقية على أثر وقوع اضطرابات فى المدينة حوالى نهاية القرن الثالث عشر .

وقد أنشأت باريس أيضاً ؛ صناعات عربية أسوة بباقى المدن الغربية الكبرى . ومما يجدر بالذكر أن المواد الأولية لهذه الصناعات كانت ترد من الشرق .

ولم يقتصر الأمر على الأقمشة ، بل امتد إلى صناعة الخزف وصياغة الذهب . وهكذا يتبين لنا جلياً



زخرفة معتمدة على الخط الكوفى ؛ فالرسم الأعلى فى كتاب مزامير للملك لويس التاسع يرجع تاريخه إلى سنة ١٣٥٤ م . والرسم الأسفل فى « سفر الرؤيا » بسان سيڤير بفرنسا ، ويرجع تاريخه إلى سنة ١٠٢٨م

أن الغرب افتتن بالشرق وصناعاته ، وحاول تقليدها نظراً لشدة إعجابه بها .

* * *

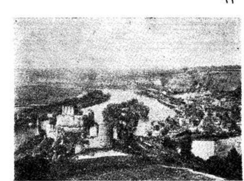
وقد أثّر الفن العربى على الفنّ القوطى وبخاصة فى محاولته تقليد الخط الكوفى الذى ظهر فى بعض الكتب الدينية الغربية . وكان الأوروبيون يكتبون أحياناً سورة قرآنية مقلدين الخط العربى على المصنوعات ذات الطابع الشرقى . وقد أكسب الخط الكوفى النقوش التى كانت تعتمد على حرفى الألف واللام طابعاً خاصًا .

ويمكننا أن نؤكد اندماج الفن الإسلامى فى حالات كثيرة مع الفن القوطى . إذ أنه بعد الخط الكوفى لاحظنا العناية بنقش الزهور والأشكال الهندسية المتشابكة التى أبدع فيها المهندسون المسلمون وزيّنت بها المخطوطات القوطية .

وها هوذا الفنان المشهور « ليونارد دى ڤنشى » قد اقتبس الكثير من روعة الفن الشرقى وأشكاله المتشابكة .



فى هذه الصورة نقش على النحاس من مدينة الموصل يرجع تاريخه إلى سنة ١٢٣٨ تقريباً
وتحته نقش فى منسوجات ألمانية بدير ايبسدورف من أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر



فى هذه الصورة بقايا الحصن الذى شيده ريتشارد قلب الأسد فى فرنسا سنة ١١٩٦ م . وأتم بناءه الملك فيليب أوجست بعد استيلائه عليه ، وهو متأثر بالحصون الفلسطينية

وكان من بين وسائل الزخرفة رسم الحروف متشابكة ؛ بعضها بخط سميك وبعضها الآخر بخط رفيع . وقد ظهر ذلك فى بعض الكتب إلى جانب الزهور .

واستعملت وسيلة أخرى للزخرفة برسم نصف ورقة الشجر ذات الحدّ (المدببّة) المنتشرة فى الشرق الإسلامى ، أو مجموعة من أوراق الشجر والزهور معاً . وكانت هذه الوسيلة مستخدمة فى الشرق لتزيين المصاحف والخزف الفارسى والنقش على العاج ، فأدخلت فى الفن القوطى . ويظهر التشابه العظيم بمقارنة بسيطة بين بعض نسخ من القرآن الكريم المزينة فى القرن الثانى عشر ، وبين بعض الصناعات الغربية فى العصور الوسطى .

* * *

وإذا تطلّعنا إلى الجامات « الأيقونات » التى تلعب دوراً كبيراً فى الإطارات القوطية ، نجدها مقتبسة أيضاً من الشرق . فنرى مثلا أن الدوائر والمناظر المنقوشة على العاج والنقود ، مقتبسة من الأندلس العربى ، ونجد أن الإطارات الجميلة المصنوعة فى القرنين : العاشر والحادى عشر ، منقوشة على العلب الأندلسية والمنسوجات الشرقية . ولذا يمكننا أن نقرّر أن هندسة الجامات كانت متشابهة فى الشرق والغرب ، وأن عصر النهضة قد أعجب بها وأقرّ أنها منقولة عن الفن الإسلامى .

وهكذا يتضح لنا أنه كان لانتشار الزخرفة العربية الإسلامية تأثير كبير على الفن الغربى فى عدة دول أوروبية : كإيطاليا وفرنسا وألمانيا ، كما كان لفن العمارة العربى تأثير عظيم على الفن القوطى فى المبانى الدينية والقصور والحصون نتيجة للحروب الصليبية . وقد سرت أيضاً روح الفن العربى من صقلية إلى أنحاء أوروبا .

* * *

فإذا انتقلنا أخيراً إلى الموسيقى العربية ، نجد أنها أثّرت على الموسيقى الغربية باعتراف كبار الموسيقيين الأوروبيين فى القرن الثالث عشر . ونلحظ جلياً أثر الأنغام والألحان العربية فى الموسيقى الإسبانية بوجه خاص ، وإطلاق أسماء بعض الآلات الموسيقية العربية على الآلات الغربية ، فسُمّى العود : « لوت luth » ، والقيثارة : « جيتار guitare » ، والرباب : « ريبك rebec » .

وقد أثّر الشعر الغنائىّ العربى العاطفى على شعراء جنوب فرنسا المرتزقين بآلاتهم الموسيقيـة حتى إنهم سمّوا « بالطروبادور troubadour » نسبة إلى دور الطرب العربية .



ماذا نعرف عن موسيقانا الشعبية ؟

بقلم الدكتورة سمحة الخولى

فى صيف سنة ١٩٥٧ عقد فى ألمانيا مؤتمر دولى للموسيقى ليبحث فى أثر الوسائل الآليـة – كالراديو والجراموفون – على ذلك الفن وكنت بين الحاضرين فى ذلك المؤتمر ، مندوبةً عن مصر . وقد كانت فرصة جميلة للتعارف الإنسانى والفنى ، التقت فيها ثقافات وحضارات كثيرة ، وتبادل الحاضرون الدراسات والكتب والاسطوانات والمدوّنات الموسيقية .

وفى سبيل استعراض فضل الوسائل الآلية على الموسيقى ، تطرّق البحث إلى ما أفادته الموسيقى الشعبية من رسائل التسجيل الميكانيكية ، مثل : الجراموفون وأشرطة التسجيل . وعُرضت على المؤتمر نماذج من مجموعات قيمة من الموسيقات الشعبية العالمية أشرفت على إخراجها هيئات فنية كبيرة ، وفحصتُ قوائمها بدقة ، فلم أجد للموسيقى الشعبية المصرية فيما عرض على المؤتمر أىَّ أثر .

وتعرّفت هناك على أسـتاذة أمريكية كبيرة ، طلبت إلىّ أن أوافيها بمجموعة – مدوّنة بالنوتة – من موسيقانا الشعبية لكى تستفيد منها فى برامج التربية الموسيقية فى المدارس فى ولايتها حيث يهتمون بتعريف أطفالهم بشعوب العالم الأخرى عن طريق موسيقاها وأغانيها ... وشعرت بحرج شديد وقتئذ ، لأنه لم يكن لدينا حتى ذلك الحين أىُّ أثر موسيقىٍّ مكتوب عن موسيقانا الشعبية ، ولكنى وعدتها بأن أرسل إليها مجموعة من أغانى الأطفال فى بلادنا لعلها تؤدى الغرض .

* * *

وبعـد أكثر من عامين وقع فى يدى كتيِّب صغير مطبوع فى ألمانيا باللغة الفرنسية ، وقد كتب عليه بحروف عربية جميلة « موسيقى شعبية مصرية » ، وهو بحث نشرته « مجموعة الدراسات الموزيكولوجية » منذ أشهر قلائل ، وهذا البحث يتضمن النتائج المبدئية لرحلة فنية قام بها دوق مكلمبورج ، والدكتور هانس هكمان فى ربوع مصر سنة ١٩٥٨ حيث جابا مناطقها ، بل بعض مناطق النوبة والسودان وجمعا عدداً ضخماً من تسجيلات الموسيقى الشعبية الأصيلة من منابعها . وقد كان الهدف الأول من رحلتهما التسجيلية هذه ، جمع نماذج شعبية مصرية وغير مصرية ، لعلها تفيد فى تحقيق ما يمكن أن يكون من صلة بين الموسـيقى الشعبية المصرية ، وبين موسيقى قدماء المصريين.

وقد أخرجت مع ذلك الكتيِّب اسطوانة تحتوى على عدة نماذج من بلاد النوبة وإسوان وأسيوط والمنوفية وغيرها . ومن بين تلك النماذج نموذج راعنى وأذهلنى بعبقرية الأداء فيه ؛ فهو عزفٌ مرتجل على الطبلة (الدَّرَبُكَّة) لعازف من أسيوط ، بل بلغ ارتجاله من البراعة والتنوع والتماسك والتلوين مبلغاً يفوق أعظم ما ألِّف فى أوروبا أو أمريكا من موسـيقى للآلات الإيقاعية (مثل صوناته كارلوس شافيز المكسيكى للآلات الإيقاعيـة وغيرها) .

وقداستوقفنى عزف ذلك الرجل كما استوقف غيرى من الموسيقيين ، وملأنا دهشة بهذه المقدرة الممتازة التى تستطيع أن تستخرج من تلك الآلة البسيطة كل تلك الألوان الصوتيـة والنماذج الإيقاعية المركَّبة فى تداخل واندماج وتسلسل لا نظير له ، مما زاد إيمانى

بالموسيقية الفطرية الفنية لهذا الشعب ، وبالقوى الفنية الكامنة فيه .

وهكذا لمست للمرة الأولى — وفى مجتمع دولى — مدى ما يمكن أن تقدمه موسيقانا الشعبية إلى الشعوب الأخرى ، وما تستطيع أن تحدّث عنا به أبلغ حديث ، وأسفت لأن صوتنا الذى يستطيع العالم أن يسمعنا به ويتفهم روحنا لم يكن مسموعاً هنالك .

وفى المناسبة الثانية ، منذ أسابيع ، راعنى مرة أخرى أن تكون موسيقانا الشعبية ميداناً لدراسة علمية جادّة تتوفر عليها هيئات أجنبية فى الخارج ، لا عن دافع قومى ، أو ارتباط عاطفى بها أو ببيئتها ، لكن لمجرد طلب المعرفة والبحث عن الحقيقة ، وبقدر ما سرّنى أن أسمع عزفاً رائعاً ممتازاً من ذلك العازف الأسيوطى ، آلمنى أن تظل تلك النفائس بعيدة عنا إلى أن يعرّفنا بها الأجانب ، وآلمنى أننا لسنا أصحاب السبق والقيادة فى هذا الميدان .

وامتدّ بى التفكير فى هذا المجال طويلا ، وسألت نفسى : إذا كانت موسيقانا الشعبية هى صوت ماضينا المتصل ، وخفقة نفوسنا الصادقة ، وسبيلنا إلى فهم أنفسنا ، وصوتنا الذى نشارك به فى التفاهم الإنسانى ، ويدنا التى تمتد لتصافح أبناء الأمم الأخرى ... فإذا كانت موسيقانا الشعبية هى ذلك كله فاذا صنعنا من أجلها ، وماذا نعرف عنها حتى الآن ؟

والإجابة على الشطر الأول ، نتمثل نضرة ناشئة فى صورة مركز الفنون الشعبيـــة الذى كان إنشاؤه منذ سنوات قليلة حدثاً من الأحداث الهامة ، وأحد المعالم الكبيرة لنهضتنا الحاضرة ، وإنّا جميعاً لنقدّر صعوبة مهمته فى تعويض ما فات ، ونقدّر اتساع الميدان وعظم المسئولية ، ولكنا نترقب نتاج جهوده الجديدة فى حماس وتطلّع وثقة .

أما ما نعرفه عن الموسيقى الشعبية حتى الآن ، فإنه ينبغى لنا — وقد تولت تلك المهمة الكبرى هيئة حكومية قوية — أن نراجع حصيلتنا من المعلومات والدراسات التى نشرت فى هذا المجال حتى اليوم .

ولن نعود فى عرض ما نعرفه عن تلك الموسيقى إلى المحاولات الأولى التى قام بها فيوتو Villoteau ، أو لوريه Loret ، أو لين E. W. Lawn فى القرن الماضى ، حيث تصدّوا للحديث ، عنها ودوّنوا بعض ألحانها بالنوتة الموسيقية تدويناً تقريبيًّا جاء فى سياق مواضيع أخرى ، ولكننا نبدأ بأكبر تلك المحاولات وأوسعها وهى التى قام بها مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ حيث خصصت إحدى لجانه — لجنة التسجيل — لهذا الموضوع ، وتوفر لها من الشخصيات الفنية والعلمية العالمية ما يدل على جدّية عملها . إذ كان رئيسها العالم الألمانى روبرت لاخمان ، وكان من بين أعضائها الفنان العالم المجرى : بيلا بارتوك ، وكذلك فون هور نبوستل وشوتان وغيرهم ، واشترك معهم من الشخصيات الشرقية مسعود جميل (بك) ومصطفى رضا ومنصور عوض وراغب مفتاح .

وقد وضعت لجنة التسجيل بالمؤتمر الأسس العلمية لعمليات جمع الألحان ، فبيّنت عناصر اختيار القطع ووسائل تسجيلها وركزت اهتمامها فى الموسيقى الريفية التى تعبر عن الحياة اليومية ، مثل : أغانى الفرق الريفية أو القبائل الرحّالة وغيرها من طوائف الطبقات العاملة فى المجتمع بعيداً عن المدينة ، وأوصت اللجنة بأن يصحب بعثات التسجيل الموسيقى فى الريف إخصائيون فى اللهجات المحلية وعادات المنطقة ، وبيّنت فى تقريرها كذلك التفاصيل الفنية التى لا بد من توفرها فى بطاقات التسجيل المختلفة ، وأوصت باتباع الطرق الحديثة فى تنظيم المحفوظات الصوتية (الاسطوانات) .

ولم يتسع وقت انعقاد المؤتمر نفسه لتسجيل مايعطى صورة عامة عن الموسيقى الشعبيـــة لاسيما أن اللجنة اهتمت « بالموسيقى العربية » فى كل لهجاتها وألوانها ، ولم يكن كل اهتمامها مركّزاً على الموسيقى الشعبية المصرية وحدها ، غير أننا نجد من بين تسجيلاتها ألواناً من

الغناء البلدى (لواحد من أشهر المغنين المحترفين) . والمزمار البلدى وغناء الأفراح (العوالم) والزار وبعض ألحان عرب الفيوم (وإن كان من بينها أغنية تحية للملك ، لا أظن أنها من صميم التراث الشعبى لهم) .

وسجلت اللجنة كذلك بعض الألحان الدينية ، مثل : ألحان الذكر والمولدية وألحان الكنيسة القبطية .

والقيمة الحقيقية لتلك المحاولة الجدية الأولى من نوعها ، أنها أشارت إلى ما يمكن عمله فى هذا الميدان الكبير ، ووضعت فيه قواعد علمية دقيقة ؛ وأهم من ذلك ؛ أنها فهمت الموسيقى الشعبية فهماً صحيحاً يتسع لكل قطاعاتها الدينية والريفية والمدنية . ومما يؤسف له أن تلك الهيئة الكبيرة ، لم تحاول تدوين الألحان بالنوته ، واقتصر عملها على التسجيل ، وهو ما سمح به الوقت المحدد لانعقاد المؤتمر . ولو أن تداول الاسطوانات التى سُجِّلت أثناء انعقاد المؤتمر كان ميسوراً ، لكان لعمل المؤتمر أثر أوضح فى تأسيس دراسات الموسيقى الشعبية . ويبدو أن ظروفنا الثقافية والاجتماعية حينئذ ، لم تكن مهيئة بعد للوعى الكامل بقيمة تلك الموسيقى ، ولذلك لم تستمر الجهود التى بدأت فى المؤتمر ، بل وقفت عند هذا الحد .

* * *

وهناك جانب آخر من تراثنا الموسيقى نال شيئاً من العناية هو : موسيقى الكنيسة القبطية التى دُوِّنت بعض ألحانها بالنوتة للمرة الأولى على ما أعرف سنة ١٩١٦ (١) ثم ألقى عنها نيولاندسمث Newlandsmith محاضرته المشهورة سنة ١٩٣١ فى أكسفورد (٢) ، التى حاول فيها أن يثبت ، أن موسيقى الكنيسة القبطية امتداد لموسيقى الفراعنة ، وذلك لأنهم أخذوا الكثير من شعائرها الدينية عن قدماء المصريين ، وعزف فى محاضرته بعض النماذج التى كان قد دونها هو ، تدويناً موسيقياً ، نقلاً عن المنشدين الأقباط فى مصر .

وقد تناول هكمان Hickmann بالمناقشة والتحليل ، النتائج التى نشرها نيولاندسمث ، وعلق على طريقته فى التدوين الموسيقى مبيناً بعض أخطائها ، وتنـاول الموضوع نفسه — أى الصلة بين موسيقى الكنيسة القبطية وبين موسيقى الفراعنة — فى عدة أبحاث ودراسات يواصل نشرها إلى الآن .

وميدان التسجيل الصوتى (على اسطوانات) أحسن حالاً من الدراسات ، حيث أخرجت أخيراً مجموعة تمثل « ألحاناً من الشرق » ، وتحتوى على بعض النماذج المصرية الجيدة ، كما أن معهد الدراسات القبطية سجل أخيراً بعض التراتيل الكنسية على اسطوانات ، فأضاف إلى هذا الميدان البكر وثيقة صوتية لها قيمتها .

ومن أهم الدراسات العلمية فى هذا المجال ، رسالة أعدتها الدكتورة بريجيت شيفر سنة ١٩٣٦ عن « واحة سيوة وموسيقاها » وهى التى نالت عليها درجة الدكتوراه من جامعة برلين . وهى مثال للدراسة العلمية الجادة فى ميدان الموسيقى الشعبية . ومما يزيد فى قيمتها ، صعوبة اتصالنا بالواحات وندرة ما نعرف ونسمع عن موسيقاها .

* * *

وخلال تلك السنوات الطويلة ، وعلى الرغم من تلك الجهود الفردية المبعثرة ، ظلت الموسيقى الشعبية رهناً بالسماع ، ولم تمتد إليها يد بتدوين موسيقى ، فضلا عن البحث أو الدراسة (وذلك باستثناء الرسالة العلمية المشار إليها قبلا) ، وبالرغم من كثرة ما قيـل وكتب فى الأعوام الأخيرة عن هذا النقص الواضح الذى عانى منه المربون ، ومعلمو الموسيقى ، ومؤلفوها بل الجمهور كله ، بالرغم من هذا النقص الفادح ظل الميدان خلواً إلى أن أصدرت السيدة بهيجة صدقى رشيد فى سنة ١٩٥٨ كتابها « أغانى شعبية مصرية » الذى سيحتل مكانه فى

(١) « الترقيعات الموسيقية لمردات الكنيسة المرقسية » .
(٢) « الموسيقى القديمة للكنيسة القبطية » .

تاريخ موسيقانا كأول محاولة من نوعها تشهد بفضل صاحبتها وبالقيمة التاريخية الكبيرة لعلمها هذا .

وجهود السيدة بهيجة فى نشر هذه المجموعة تحتل مكان الصدارة فى هذا الميدان ، فهى أول مصرية تتصدّى لهذا العمل ، نتيجة لإحساسها بضرورته وحاجة الحياة إليه ، وهو ما استشعرته السيدة الفاضلة خلال نشاطها الموسيقى المتعدّد الجوانب على رأس جمعية هواة الموسيقى ، أو فى جهودها الفنية فى وضع أغانيها الشائقة التى ألفتها للأطفال .

ومهما أشدّنا بفضل السيدة بهيجة فى نشر مجموعة الأغانى الشعبية ، فلن نوفيها حقها ، فلها فضل السبق فى اقتحام هذا الميدان وهو ما نسجله فى هذا المجال بالتقدير والإعجاب .

والخطة التى اتبعتها السيدة بهيجة فى كتابها هى نشر النص اللغوى للأغنية وتدوينها الموسيقى ثم ترجمة النص العربى إلى الإنجليزية ، ترجمة عامة توضح المعنى ، ثم كتابة الكلمات العربية بالحروف اللاتينية ، بما ييسر نطقها لمن لايعرف العربية ، وذلك لكى يتمكن الأجانب من غنائها بلغتها الأصلية فى نطق سليم بقدر الإمكان .

وقد أوضحت السيدة الفاضلة فى المقدمة الإنجليزية لكتابها ، أن كتابها ليس محاولة علمية لتحقيق تلك الأغانى لكنها محاولة لإنقاذها من الضياع ، ولذلك فإنها بذلت جهداً قليلا فى شرح بعض نصوص الأغانى ، أو ذكر بعض الملاحظات التاريخية التى تلقى عليها ضوءاً يبين أصولها التاريخية ، أو اشتراكها بين عدة مناطق وبعدة أسماء .

والآن أصبح هذا الكتاب المرجع الوحيد فى أغانينا الشعبية ؛ يرجع اليه الهواة والموسيقيون : المصريون منهم والأجانب على السواء . لذلك فإنه لابد من الإشارة هنا إلى بعض نواحى النقص فيه التى ينبغى أن يتنبه إليها الموسيقيون والدارسون بصفة خاصة .

وأهم ما يوجه إلى الكتاب من نقد ، هو : طريقة التدوين الموسيقى لألحان الأغانى المصرية . فقد أغفل التدوين جانباً من تلك الألحان هو ، جوهرها وروحها وقوامهـا . إذ كتبت الألحان جميعاً طبقاً لسلالم الموسيقى الأوروبية ، وجاء التـدوين خلـْواً من أى إشارة إلى الأبعاد العربية الشرقية التى عاشت فى تلك الموسيقى ، وستعيش فيها دائما . فإذا أنت حاولت عزف الأغنية من النوتة المدوّنة فى الكتاب ، فسيروعك أنها ليست : « ياعزيز عينى » ، أو « عطشان ياصبايا » أو « يابهية » التى تعرفها .

وهذا الفرق الدقيق الذى تفتقده فى التدوين هو الذى يمثل السِّمة المميزة لأغانينا الشعبيـة والفرق الأساسى بينها وبين أغانى غيرنا من الحضارات والشعوب الغربية .

ولو أن إنساناً أوروبياً حاول تدوين تلك الألحان ، لكان قد لمس تلك الفروق الصوتيـة الدقيقة المميزة ، ولحاول أن يعبر عنها فى تدوينه ، وخاصة بعد أن توصلت دراسات الموسيقى الشعبية إلى أساليب غاية فى الدقة ، لتدوين تلك الأبعاد ، بل أدق منها .

والواقع أن تدوين الأغانى المصرية بهذه الطريقة لايعدو التدوين التقريبى لهيكل اللحن . ولعل محاولة السيدة بهيجة تحفز إلى مزيد من الجهود العلمية الدقيقة فى ميدان تدوين الموسيقى الشعبية المصرية .

يلى ذلك زمنياً تلك المجموعة التى أشرت إليها من قبل ، والتى أصدرتها دار ألمانية للنشر بعنوان « موسيقى شعبية مصرية » وفيها نشر هكمان خلاصة مبدئية للنتائج التى استطاع أن يستخلصها من رحلته التسجيلية عن التشابه أو الصلة التاريخية بين الموسيقى الشعبية التى تعيش اليوم — وبخاصة فى الوجه القبلى والنوبة — وبين موسيقى قدماء المصريين .

والهدف التاريخى من تلك الدراسات ليس موضوع

مناقشة فى هذا المجال، لكن تسجيلاته من موسيقانا الشعبية لها قيمتها الكبيرة. فقد سجل بعض تلك الألحان على اسطوانة هى الأولى من مجموعة ستظهر تباعاً ، وتلك التسجيلات تمثل بلاشك ذخراً طيباً ، أضاف إلى معرفتنا بموسيقانا الشعبية إضافة قيمة . فقد اتبع فى جمعها الأسلوب العلمى السليم من حيث جمع المعلومات حول كل لحن ، وإيراد نص كلماته باللغة العربية ، وشرح تفاصيل الأداء ، وتصوير الآلات الموسيقية المستخدمة مع وصف تفصيلى للحركات المصاحبة للأداء الموسيقى ، مثل : دق الأقدام بمصاحبة التصفيق (فى النوبة) أو زغردة النساء وما إلى ذلك .

• • •

وبعد ؛ فهذا عرض سريع لحصيلة ما نعرفه عن موسيقانا الشعبية فى مجال الدراسة حتى الآن . وهو قدر يسير جداً إذا قيس بذلك الذخر الهائل المنتشر فى ربوع الوادى ، والأمل كبير فى تغيير هذه الحال بفضل جهود مركز الفنون الشعبية وبفضل جهود الأفراد العاملين .



السّيناريو السّينمائى

بقلم الأستاذ أحمد الحضرى

بعد أن تتم معالجة الفكرة السينمائية ، وتطويرها وتقسيمها إلى فصول ومشاهد وكتابة الحوار اللازم لها ، تبدأ مهمة كتابة السيناريو فى الصيغة النهائية ، التى سيظهر بها الفيلم على الشاشة عند ما يعرض على المتفرجين .

وأول ما يقوم به كاتب السيناريو النهائى ، هو تقسيم كل مشهد إلى لقطات – أى عملية التقطيع découpage – فالمشهد لا يصوَّر جميعه فى لقطة واحدة ، والكاميرا ثابتة فى مكانها تنظر إلى الممثلين من زاوية واحدة ، بل ينقسم المشهد إلى عدة لقطات حتى يمكن تسجيل المشهد بأقوى تأثير درامى ، وأن نوجِّه الكاميرا إلى الجزء الذى يهمنا من المنظر ، تاركين باقى أجزائه إلى حين يدعو الأمر لمشاهدته ، فنوجه الكاميرا إلى الجزء الجديد الذى يهمُّنا منه وهكذا .

وقد ثبت أن ترْك الكاميرا جامدة فى مكانها تسجل ما يدور أمامها داخل المنظر ، يدعو المتفرج إلى الملل ، ولا يساعده على التركيز الدرامى ، ولذا أصبح الداعى إلى التقطيع إلى لقطات ، هو التغير فى الزاوية التى يرى منها المتفرج المنظر الذى يعرض أمامه ، على أن يساعد هذا التغير فى تسهيل دور المتفرج فى متابعة أحداث الفيلم من أفضل زاوية ومن أقرب مسافة . فهل من الأفضل الآن أن ينظر المتفرج إلى البطلين وهما يتحدثان معاً ، أم ينظر إلى أحدهما فقط من الزاوية نفسها التى ينظر إليه بها البطل الآخر ؟ وهل من الأفضل أن يقترب المتفرج منه ، أم يظل على المسافة نفسها ؟

ومن الطبيعى أن يكون وراء التغير فى زاوية التصوير ، وتغير المسافة بين الكاميرا وبين المنظر ، داع قوى أكثر من مجرد الرغبة فى التنويع . فلكل زاوية دلالتها وتأثيرها ، ولكل حجم مختلف من أحجام اللقطات مسبباته الدرامية ، وإلا اختلط الأمر ، وضاع التأثير المطلوب .

* * *

ولنوضح الآن الأحجام المختلفة الشائعة الاستعمال للقطات ، ودلالة كلٍّ منها ، والاصطلاح الفنى الذى يسمَّى به كلٌّ منها .

١ – لقطة بعيدة Distance shot تستعمل لعرض مساحات واسعة من المنظر ، كما فى حالة تصوير أرض المعركة فى أفلام القتال ، أو منظر لجبل أو جزء من مدينة ، وهذه أقل اللقطات استعمالا فى الفيلم .

٢ – لقطة عامة ؛ واختصارها ل . ع . Long shot وهى اللقطة التى تعرض أمامنا المكان والشخصيات الموجودة فيه ، كالممثلين داخل غرفة مثلا بحيث يبدو أمامنا أكبر جزء ممكن من الغرفة . وتسمى هذه اللقطة فى مصر خطأً « منظر عام » ، واختصاره م . ع .

ومن الواضح أن هذه التسمية خطأ ، فالمنظر ثابت ، إنما اللقطة هى التى تتغير داخل المنظر بحيث تصبح لقطة عامة ، أو لقطة متوسطة أو . . أو . . . والمنظر كما هو من حيث تشييده وأجزاؤه .

٣ – لقطة متوسطة ، واختصارها ل . م . Medium shot وتسمى الآن فى مصر « منظر متوسط » واختصاره م . م . وهى تقرب المتفرج إلى الممثل أكثر من قبل بحيث يبدو جسم الممثل وهو يشغل الشاشة جميعها ، من رأسه إلى ما تحت الركبة .

٤ – لقطة قريبة واختصارها ل . ق . Close-up وتسمى خطأ فى مصر « منظر كبير » واختصاره م . ك . وهى تزيد من اقتراب المتفرج من الممثل بحيث لا يشاهد منه أكثر من رأسه وكتفيه .

* * *

هـــذه هى الأحجام الرئيسية للقطات ، على أن هناك أحجاماً أخرى ثانوية مثل : « لقطة عامة متوسطة » ، و « لقطة متوسطة قريبة » ، و « لقطة قريبة جدا » ومعناها واضح ، وكذا مكانها فى التقسيم بالنسبة للأربعة الأحجام المذكورة ، إلا أنها أقل استعمالاً فى كتابة السيناريو .

وأنا أدعو إلى تعميم اصطلاح « لقطة » بدلا من « منظر » فى هذا المعنى ، وآمل أن يتّجه كاتبو السيناريو عندنا إلى استخدامها ، وأن تدرّس لطلبة معهد السينما على هذا الأساس . إذ الفرق واضح بين معنى لقطة ومنظر ، ولا داعى للخلط بينهما . والكتب المترجمة حديثاً سواء لحساب مشروع الألف كتاب ، أو لحساب وزارة الثقافة والإرشاد القومى تتجه إلى تطبيق لفظ « لقطة » ، فهى أقرب ما يمكن لمدلولها ، وكذا لأصلها الإنجليزى shot وأدق تعبيراً من لفظ « منظر » . والمنظر ثابت كما سبق أن ذكرت ، لا يصبح عامّاً أو متوسطاً أو كبيراً !

* * *

ولنعرض الآن مثالا يوضح أهمية تقطيع المشهد إلى لقطات مع تغيير حجم اللقطة وزاوية التصوير ، وتأثير ذلك كله فى قيمة الموقف الدرامية . وفى إمكان القارئ أن يقارن نتيجة هذا التقطيع بالمشهد نفسه ، إذا ما تخيله مصوراً دفعة واحدة من وضع واحد للكاميرا .

والمثال من فيلم Look Back in Anger (بريطانيا ١٩٥٩) وقد اختصرت بعض الحوار فى ترجمة هذا الجزء من السيناريو .

(چيمى : ريتشارد برتون ، هيلينا : كلير بلوم ، أليسون : مارى أور)

١١ – لقطة متوسطة قريبة . يضع چيمى سماعة التليفون ، ويستدير على حين تنزل الفتاتان على السلم . تمر هيلينا من أمامه وتتوقف أليسون .

أليسون : ما الخبر ؟

چيمى : الأم تاتر . . لقد أصيبت بأزمة

أليسون : يا للأسف !. هل حالها سيئة ؟

چيمى : إنهم . . إنهم لم يتكلموا كثيراً . أعتقد أنها تموت .

أليسون : يا إلهى .

چيمى : (لهلينا) هل شاهدت شخصاً يموت من قبل ؟

١٢ – لقطة قريبة . هيلينا .

هيلينا : لا

١٣ – لقطة قريبة . چيمى .

چيمى : لقد راقبت والدى وهو يموت لمدة اثنى عشر شهرا ، عند ما كانت سنى عشرة أعوام . وكان قد عاد لتوه من الحرب فى إسبانيا . وكان رأى أمى . . . . (بقية الحوار . .)

١٤ – لقطة متوسطة قريبة . چيمى وأليسون وهيلينا . تسمع أصوات أجراس الكنيسة .

چيمى : (مستمراً فى الحوار . . ثم يقول لهيلينا) وكما ترين ، لقد تعلمت من سن مبكرة معنى أن يكون الشخص غاضباً . . غاضباً . . بلا معين . (ثم يتجه لأليسون) سيتحرك القطار بعد نصف ساعة .

١٥ – لقطة قريبة . أليسون .

چيمى : ستذهبين معى ، أليس كذلك ؟

١٦ – لقطة قريبة . هيلينا . تنظر إليهما ، ثم تستدير وتسير خلال الممر تجاه الباب الخارجى .

١٧ – لقطة متوسطة . المدخل كما يرى من وجهة نظر چيمى . تسير هيلينا خلال الممر وتقف ، ممسكة بالباب وهو مفتوح . وتنظر خلفها إلى چيمى وأليسون .

١٨ – لقطة قريبة . چيمى . ينظر إلى أعلى إلى أليسون .

چيمى : إنى فى حاجة لذهابك معى .

١٩ – لقطة قريبة . أليسون . تنظر إلى چيمى ، ثم إلى هيلينا عند الباب .

٢٠ – مثل ١٧ . هيلينا ما زالت ممسكة بالباب وهو مفتوح .

٢١ – لقطة قريبة . أليسون . تنظر ثانية إلى چيمى .

٢٢ – لقطة متوسطة قريبة . چيمى . أليسون تمر أمامه ، ثم خلال الممر .



عشر لقطات من الجزء المذكور من سيناريو فيلم Look back in anger

٢٣ — لقطة متوسطة . المدخل . أليسون تسير تجاه هيلينا .
أليسون : هيا بنا .
تخرج الفتاتان ، ويغلق الباب خلفهما .
٢٤ — لقطة متوسطة قريبة . چيمى . يقف لحظة ممسكاً بدرابزين السلم ، ثم يستدير ببطء ليصعد إلى الشقة .
مزج سريع . على صورة چيمى وهو يصعد السلم تنطبع تدريجاً صورة الأم تاتر فى سريرها فى المستشفى .
٢٥ — لقطة قريبة . الأم تاتر . تنظر إلى أعلى ، وتحاول أن تتكلم .
٢٦ — لقطة متوسطة قريبة . چيمى . يجلس إلى جانب سريرها ممسكاً بمجموعة من الزهور فى يده .
چيمى : أنا . . أنا أحضرت لك هذه .

ونلاحظ فى هذا المثال ؛ أن اللقطات من ١١ إلى ٢٤ والتى تدور فى مكان سلم المنزل ، قد قسمت إلى ١٤ لقطة بدلا من تصويرها فى لقطة واحدة ، وكلها تتراوح بين اللقطة المتوسطة ، واللقطة المتوسطة القريبة ، واللقطة القريبة ، وذلك للإحساس بضيق المكان ، وللإحساس بالخلاف الذى يدور بين چيمى والفتاتين ، كما نلاحظ أن تغيير زاوية التصوير بين لقطة والتى تليها ، يساعد على التركيز . فنحن لا نرى سوى چيمى فى لقطة ١٣ وهو يسرد حضوره وفاة والده . ونظراً لطول الحوار ، فإن اللقطة تتغير من لقطة قريبة إلى اللقطة ١٤ وهى لقطة متوسطة قريبة ، لكى تشمل الفتاتين أيضاً وهو ما زال يكمل حديثه .

وهناك سبب آخر لهذا الانتقال ، فهو سيوجه جزءاً من حديثه لهيلينا ، ثم جزءاً آخر لأليسون فى اللقطة نفسها . ونلاحظ أيضاً فى اللقطة ١٥ ، أننا نرى لقطة قريبة لأليسون على حين نسمع صوت چيمى خارج اللقطة وهو يوجه إليها سؤالا ، وذلك حتى نرى التعبير على وجهها .

وهكذا فإننا نجد أن هناك داعياً لكل انتقال من لقطة إلى أخرى . واللقطة ١٧ دعا إليها تغيير زاوية التصوير لكى نرى ما يراه چيمى من مكانه وهكذا .

وكان الانتقال يتم بين كل لقطة وأخرى ، بطريقة القطع cut ، ما عدا بين اللقطة ٢٤ واللقطة ٢٥ ، فقد تم الانتقال بطريقة المزج ، ولنوضح هنا طرق الانتقال من لقطة لأخرى ومعنى كل طريقة منها .

الطريقة الأكثر استعمالا ، هى طريقة القطع cut وهى قطع اللقطة فجأة ؛ لننتقل إلى لقطة جديدة من زاوية تصوير جديدة أو حجم مختلف . وتدل على استمرار الحركة دون أى توقف بين اللقطة والتى تليهـــا .

وهناك المزج mix أو التداخل dissolve للتعبير عن مضى فترة من الزمن . ويتم هذا المزج بأن تتداخل صور بداية اللقطة الثانية تدريجاً فى صور نهاية اللقطة الأولى حتى تحل محلها تماماً .

وكذلك الاختفاء التـدريجى fade-out وهو الإظلام التدريجى للشاشة حتى يختفى المنظر ، وذلك لإنهاء المشهد ، وعكسه هو الظهور fade-in فى بداية المشهد .

وثمة عدة طرق أخرى ، إلا أن الطرق الثلاث المذكورة هى أهمها .

• • •

ويذكر المخرج بركات ، إنه يقوم بنفسه دائماً بمهمة تقطيع المشهد إلى لقطات فى الأفلام التى يخرجها . ولذا فهو يتصرف فى التقطيع كما يريد ، وحسب تفهمه للقصة الأصلية ، وهو لا يقبل أن يقوم سواه بهذه المهمة . ويقوم غالباً بمهمة التقطيع النهائى : أى تحديد اللقطات ، وحجم اللقطة ، وطريقة الانتقال من لقطة إلى أخرى فى اليوم السابق للتصوير فقط .

أما الأستاذ صلاح أبو سيف فهو يقوم بمهمة التقطيع لأفلامه على مرحلتين ، متبعاً نظام تقطيع السيناريو فى إيطاليا .

المرحلة الأولى : التقطيع الدرامى ، أى تقطيع من حيث الحدث الدرامى ، وتقطيع الحركة ، وذكر

التفاصيل التى يلزم التعبير عنها ، كالعوامل النفسية وما إلى ذلك .

والمرحلة الثانية : التقطيع إلى لقطات منفصلة ، مع ذكر التفاصيل التنفيذية التى تفيد رجال التصوير والصوت وسواهم .

وسأذكر فيما يلى مثالا من فيلم « أنا حرّة » لنتفهم مرحلة التقطيع الدرامى ، كما وصفهـا المخرج صلاح أبو سيف . ولندرس تصرُّف كاتب السيناريو ، وكاتب الحوار ، وكاتب السيناريو النهائى (التقطيع) إزاء تقديم شخصية والد أمينة للمتفرج .

القصة الأصلية

صفحة ٣٦ ، ٣٧ من قصة إحسان عبد القدوس (الطبعة الثانية) .

« كان لا يأخذ أمراً من الأمور مأخذ الجد . وكانت العمة تشكو له شقاوتها وقلة أدبها (أمينة هى المقصودة هنا) على حد تعبيرها ، وتطلب منه أن ينهرها ويؤدبها ، فكان يفتعل مظهر الجد ، ويقلد صوت الرجل الحازم والأب الصارم ، ويشخط فيها بكلمات أقرب إلى المزح ، ثم يهمس فى أذنها : ولا يهمك ! . . ويقبلها خلسة » .

السيناريو الابتدائى

صفحة ٢٣ من سيناريو : نجيب محفوظ

جزء من المشهد الثالث والعشرين — ليل داخلى

البيت رقم ٣ بالجنزورى

يجىء زوج العمة على صوته ، ثم يستقبله هو وزوجته بإجلال واحترام .

والد أمينة فى الخمسين ، يغلب عليه المرح واللامبالاة . يردف كل عبارة بنكتة أو تعليق فكه . وقد اعتذر عن زيارته المتأخرة بأنه كان فى كتب كتاب فى العباسية فقرر أن يزورهم .

التقطيع (السيناريو التنفيذى)

حوار : السيد بدير . تقطيع : المخرج صلاح أبو سيف

جزء من المشهد الثانى والأربعين — ليل داخلى

الصالة بمنزل الجنزورى

١٧٣ — العمة وزوجها يقبلان على الوالد وأمينة

الزوج : أهلا وسهلا

الوالد : أهلنين بالأنشتا المحترم ، إزيك يا مورد الخدين .

العمة : إزى حضرتك

الوالد : حضرتى ! . . . .

(للزوج) سامع بتعاملنى رسمى عشان ما أبوسهاش . . .

(ثم للعمة) لكن دا بعدك ، هاتى بوسة هنا يا مهجتى وفشتى وأخت حضرتى .

١٧٤ — الوالد يقبل العمة ويعطيها هدية ملفوفة :

خدى بقى عشان تعرفى أن بوسة أخوكى تروق البدن .

العمة : تعيش وتجيب يا خويا .

الوالد (لأمينة مازحا) :

بيوكلوكى كويس يا قطقوطة ؟ قولى لى قوام قبل ما أدى عمتك الفلوس ، يمكن أختصر منها شلن .

١٧٥ — العمة وزوجها يضحكان مجاملة .

الوالد ينشغل بفتح محفظته وإخراج النقود منها ، يعدها .

١٧٦ — العمة : أنا اللى عاوزة أشتكيلك أمينة يا أخويا .

الوالد : عملت ايه ؟

العمة : مجنناا بشقاوتها وقلة أدبها .

الوالد (لأمينة) : إزاى تعملى كده ؟ هيه ؟ حاجتين فى الدنيا ما أحبهمش الشقاوة وقلة الأدب ، فاهمة والا لأ . . . تعالى ، أما أقرصك من ودنك عشان تبطلى الحاجات دى .

١٧٧ — تقبل نحوه فيمسكها من أذنها ، ويهمس لها وهو يقبلها خلسة ، ثم يتركها وهو منشغل بإخراج النقود .

الوالد : ولا يهمك . . أنا بقى اللى خلانى أسقط عليكم دلوقتى زى الحداية أنى كنت عندكو هنا فى العباسية فى كتب كتاب .

وكما نرى ؛ فالتقطيع هنـا لا يقتصر على تقطيع الحركة والحوار ، تليه مرحلة تقطيع أخرى من حيث اللقطة وباقى صفاتها الفنية . ويتفق المخرج صلاح أبو سيف مع المخرج بركات فى أنه لا يكتب التقطيع الفنى إلا فى اليوم السابق للتصوير ، ولو أنه كائن فى مخيلته منذ بدء كتابة السيناريو .

* * *

ويجب أن يشمل السيناريو التنفيذى shooting script أيضاً كل التعليمات الخاصة اللازمة للتصوير والإضاءة والصوت أو تأثيرات الماكياج المطلوبة . فهناك أشياء لا يمكن تركها فى مخيلة أحد ، بل يجب توضيحها منذ البداية للجميع .



عشر لقطات متتالية من الفيلم الياباني « قصة طوكيو »

مثال ذلك ؛ تحريك الكاميرا فى أثناء اللقطة . فكثيراً ما تتحرك الكاميرا أثناء التصوير لكى تتبع ممثلا يتحرك ، أو تسير ، جنباً إلى جنب travelling أو تتقدم نحو الغرض أو تتقهقر tracking أو أن تتجه إلى أعلى أو أسفل وهى ثابتة فى مكانها tilt ، أو تستدير إلى اليمين أو اليسار وهى ثابتة أيضاً فوق الحامل panning وكل هذا يستلزم أن يستعدّ له كل الفنيين مقدماً ، لا مدير التصوير ومساعدوه وحدهم ، فكل حركة من حركات الكاميرا تستلزم عناية خاصة من إخصائى الإضاءة ، ومن مهندسى الصوت ، وأن يفكروا فى أفضل مكان لإخفاء الميكروفون باستمرار ، وأن يراعى مصمم المناظر فى تصميمه الاتجاه الذى ستتجه إليه الكاميرا . وهكذا يتبين لنا أهمية وضوح هذه التفاصيل فى السيناريو التنفيذى قبل بدء العمل كليـة .

وفى حالات خاصة ، استدعى الأمر إمالة الكاميرا قليلا فى أثناء التصوير للحصول على تأثير خاص ، للتعبير عن تعرض الممثل لأزمة ما ، أو وقوعه تحت تأثير معين ، مثلما حدث فى فيلم « مقابلات عابرة » Breif Encounter (بريطانيا ١٩٤٥) ، عند ما أخذ المحور الرأسى للمنظر يميل تدريجاً على محور الكادر ، نتيجة لإمالة الكاميرا فى أثناء التصوير ، وتعبيراً عن الأزمة التى كانت تمر بها البطلة وتفكيرها فى الانتحار ، ثم اعتدال المحور ثانية عند عدولها عن الفكرة . مثل هذا التصرف يجب أن يدوّن فى السيناريو منذ البداية .

ومثال آخر : ما شاهدناه فى فيلم « ريا وسكينة » (مصر ١٩٥٣) وفيلم « أمنية كل فتاة » (أمريكا ١٩٥٩) ، كما يشمل السيناريو التعليمات الخاصة بشريط الصوت ، إن كان هناك تأثيرات مبتكرة تلزم لأحد المواقف ، أو إذا أريد استخدام شريط الصوت للقيام بمهمة جديدة .

ولنأخذ مثالا الآن من اليابان . ففى فيلم « قصة طوكيو » استعمل المخرج ميزوجوشى عند دراسته للسيناريو ، نظام القطع cut فى الانتقال من لقطة للقطة دون أى طريقة أخرى ، كالمزج أو الاختفاء والظهور ، حتى فى نهاية المشاهد والفصول ، أو مرور فترة طويلة من الزمن ، واعتمد على شريط الصوت ليقوم بهذه المهمة .

ولننظر الآن إلى اللقطات العشر المتتالية الآتية المأخوذة عن جزء من الفيلم فى صيغته النهائية ، ولندرس كيف تمّ له ذلك :

١ – لقطة قريبة . الأب . نسمع صوت ابنته نوريكو وهى تبكى دون أن نراها .

٢ – لقطة قريبة . الابنة نوريكو . نراها ونسمع بكاءها . ثم تدير وجهها ويأخذ صوتها فى الاختفاء تدريجاً ليحل محله أصوات أطفال يغنون فى مدرسة . (قبل أن نرى المدرسة) .

٣ – لقطة بعيدة . المدرسة من الخارج . ما زلنا نسمع غناء الأطفال .

٤ – لقطة عامة . داخل المدرسة . أطفال يمرون فى نهاية ممر . الغناء مستمر .

٥ – لقطة متوسطة . داخل الفصل . الابنة الثانية كيوكو التى تعمل مدرسة تلتقط كتاباً من الأرض ، ثم تنظر إلى ساعة يدها ، ثم تتجه إلى شباك الفصل . الغناء مستمر .

٦ – لقطة قريبة . كيوكو فى النافذة . الغناء مستمر .

٧ – قضبان السكك الحديدية . القطار يعبر الصورة . صوت القطار يظهر تدريجاً من وراء غناء الأطفال .

٨ – لقطة عامة . لا نسمع الآن سوى صوت القطار بعد اختفاء صوت الغناء .

٩ – لقطة قريبة . داخل القطار . الابنة نوريكو . تخرج ساعة يد وتنظر إليها . نسمع صوت القطار .

١٠ – لقطة بعيدة . قضبان السكك الحديدية بدون القطار . يختفى صوت القطار تدريجاً .

ولقد استغل المخرج ميزوجوشى شريط الصوت استغلالا مبتكراً فى هذا الفيلم ، كما يظهر لنا من هذا الجزء القصير ، وساعد هـذا الشريط فى مهمة الانتقال من كل لقطة إلى التى تليها . ولنر كيف تداخل صوت اللقطة ٣ فى اللقطة ٢ التى تسبقها لكى يمهد للانتقال ، وكيف ساعد المزج بين صوت القطار

وغناء الأطفال فى اللقطة ٧ على الانتقال إلى صورة الأخت داخل القطار .

فعند ما أراد ميزوجوشى أن يتخلص من صوت الغناء ، انتقل فجأة إلى اللقطة الأقرب نوعاً إلى القطار : لقطة ٨ — وفى هذا ما يبرر ارتفاع صوت القطار على كل ما عداه . وعند ما أراد أن يعبر عن انتهاء المشهد ، لم تختف الصورة تدرجاً فى لقطة ١٠ ، بل أخذ الصوت فى الاختفاء التدريجى معلنا انتهاء المشهد . وجاء تبرير اختفاء الصوت بالنسبة للمتفرج منطقياً جداً ، إذ خرج القطار عن حدود الصورة التى يراها .

إننى أعتبر هذا الجزء من فيلم « قصة طوكيو » نموذجاً ممتازاً للتفهم السليم للعلاقة بين الصورة والصوت ، وللحاسة السينمائية فى أعلى مراتبها . وأود هنا أن ألفت النظر إلى المستوى الرفيع الذى وصلت إليه بعض الأفلام اليابانية أخيراً ، إلا أننا محرومون هنا من مشاهدة هذه الأفلام لسبب غير معروف ، ولم يسبق أن عرض منها فى القاهرة سوى فيلم « الحراس السبعة » فى عام ١٩٥٥ . وقد سنحت لنا أخيراً الفرصة لمشاهدة فيلمين يابانيين خلال المهرجان الإفريقى الأسيوى الثانى للسينما هما : « زهرة الربيع » و « سائق العربة » . فكانا خير دليل على ما وصل إليه فن السينما فى اليابان من تقدم وكمال .

* * *

وبالجملة فقد ذكرت فيما سبق من أمثلة ، التعليمات التى تذكر فى السيناريو التنفيذى فيما يختص بالتصوير ، ثم فيما يختص بالصوت ، وسأذكر الآن أمثلة للتعليمات الخاصة بتركيب الفيلم : أى المونتاج .

نلاحظ فيما نشاهد من أفلام سينمائية طرقاً مبتكرة بين آن وآخر ، تحل إحدى مشكلات تركيب الفيلم ، مثل : التعبير عن مرور فترة طويلة من الزمن ، أو التحايل على الرجوع إلى الوراء لذكر حوادث سابقة flashback .

ومن الأمثلة القريبة للحالة الأولى ما شاهدناه فى الفيلم اليابانى « سائق العربة » من عرض رمزى لعجلات العربة وهى تدور ، تعبيراً عن مرور الوقت بين المشاهد وبعضها .

ومن الأمثلة على حسن التصرف والابتكار فى حالة الرجوع لحوادث سابقة ، ما سلكه كاتب سيناريو الفيلم السويدى « الآنسة جولى » (١٩٥٠) ، وقد سبق أن ذكرت ذلك فى مقالى عن « السينما فى السويد » (عدد يوليو ١٩٥٨ من « المجلة ») . وكنا نرى « جولى »



أربع صور من فيلم : « وفاة بائع جوال » مأخوذة عن الشريط نفسه . انظر شرح هذا فى المقال .



أثناء تنفيذ فيلم « وفاة بائع جوال » . وترى زوجة لومان فى المستوى الأمامى تعمل فى المطبخ ، على حين نرى لومان نفسه يستعيد جزءاً من الماضى مع عشيقته فى المستوى الخلفى .

وهى كبيرة تسرح بذهنها إلى الماضى فتراها طفلة صغيرة تلهو فى الحجرة نفسها ، وفى الكادر نفسه مع وجود « جولى » وهى كبيرة ، كما استعملت المرآة كوسيلة للانتقال الفجائى فى الزمان ، فكانت الكاميرا تنتقل من وجه الطفلة فى المرآة إلى « جولى » وهى كبيرة فى الغرفة نفسها .

وواضح أن هذا لا يمكن ابتكاره على منضدة التركيب بعد انتهاء التصوير ، بل يجب أن يكون مدوناً فى السيناريو منذ البداية .

ولنعرض الآن مثالا من فيلم « وفاة بائع جوال » (أمريكا ١٩٥٢)

كان بطل الفيلم ويلى لومان — تمثيل فريدريك مارش — يعيش فى الحاضر والماضى فى وقت واحد ، وقد أحسن كاتب السيناريو فى تصرفه فى هذا الفيلم ، إذ جعل البطل يرجع إلى الماضى ، ثم يعود إلى الحاضر وهو كما هو بملابسه نفسها ، دون أى مكياج مساعد . ولندرس الآن كيف تم تنفيذ هذا من مراقبة الصور الأربع المنشورة هنا وكلها متصلة وراء بعضها تربط بين الحاضر والماضى .

الصورة ١ — لومان وزوجته (فى الوقت الحاضر) فى المطبخ . الزوجة تعمل وتخاطب زوجها .

الزوجة : عزيزى ويلى ، إنك أكثر رجال العالم أناقة .

ثم تضحك الزوجة . ثم يختلط صوت ضحكتها بصوت ضحكة سيدة أخرى (من الماضى) فيبدو الخوف على وجه ويلى . (لاحظ باقى غرف المسكن كما تبدو من باب المطبخ المفتوح)

الصورة ٢ — يسير ويلى تجاه زوجته ويقول :

ويلى : أنت أحسن ما فى الوجود يا ليندا . . .

وعلى حين يسير ويلى نرى لبندا إلى اليمين ما تزال تعمل فى المطبخ ، ونرى خلال المطبخ منظراً مختلفاً عن ذى قبل . إذ نرى ركناً من غرفة فى فندق بسيط ، وامرأة ترتدى ثيابها وتضحك (كأننا عدنا إلى الماضى) .

الصورة ٣ — يستمر ويلى فى سيره تجاه المرأة الأخرى (الماضى) على حين يتحدث إلى زوجته ليندا (الحاضر) .

ويلى : هناك أشياء كثيرة أريد أن أفعلها من أجل . . .

وتجيبه المرأة الأخرى (من الماضى) : من أجلى : لقد فعلت ما يكفى ياويلى . . .

الصورة ٤ — يدخل ويلى فى غرفة الفندق (وبذا انتقلنا كلية إلى الماضى) ويتحدث مع المرأة الأخرى ويعانقها .

ويتضح من هذا ؛ أن كاتب السيناريو قد حدَّد طريقة تركيب الفيلم ؛ والانتقال من الحاضر إلى الماضى والعودة ثانية إلى الحاضر . . الخ ، قبل أن يبدأ التنفيذ ، كما هو واضح من الاستعدادات الظاهرة فى الصورة الأخيرة . والمسألة هنا ليست مجرد تفكير فى الليلة السابقة للتصوير ، بل هى جزء أساسى فى كيان السيناريو من حيث تقطيع الحركة والحوار ، وما يتبع هذا المشهد من استعداد فى تشييد المنظر ،

وهكذا يبدو لنا ما يلزم من جهد خلاَّق فى كتابة السيناريو التنفيذى ، ومدى ما يسهم به كاتب السيناريو فى نتيجة العمل الجماعى ، الذى يقوم به هذا الحشد الكبير من الفنانين والفنيين ، ألا وهو : الفيلم فى صيغته النهائية .

الميمون شطر البحر

مسرحية من فصل واحد

تأليف جون سينج

ترجمة الأستاذ نعيم عطية

عرف « جون سينج John M. Synge بتصويره الإنسانى العميق لحياة الطبقة الأيرلندية الكادحة ، وامتازت مسرحياته رغم قلتها بالبساطة والشاعرية وصدق التعبير ، ووضع ست مسرحيات كتب لها الخلود .

ومسرحيته « الميمون شطر البحر Riders to the sea » واحدة من هذه المسرحيات .

● شخصيات المسرحية

موريا : امرأة عجوز .
بارتلى : ابنها .
كاثلين : ابنتها .
نورا : ابنة أصغر سناً .

رجال ونساء

● تدور أحداث المسرحية فى جزيرة غربى أيرلندة .

●

[مطبخ فى كوخ ، وقد تناثرت فيه شباك ، ولفائف من المشمع ، ومغزل وبضعة ألواح جديدة من الخشب مسندة إلى الحائط ، وغير ذلك من الأشياء . ولقد فرغت كاثلين ، وهى فتاة فى العشرين ، من عجن كعكة ، تضعها فى إناء على النار . ثم تمسح يديها وتجلس إلى المغزل لتبدأ الغزل . وتطل نورا ، وهى فتاة شابة ، برأسها من الباب]

نورا : [بصوت خفيض] أين هى ؟

كاثلين : إنها راقدة ، كان الله فى عونها ، وربما نامت لو أمكنها .

[تدلف نورا إلى الداخل بخطوات رفيقة ، وتخرج من طيات وشاحها لفافة]

كاثلين : [تدير عجلة المغزل بسرعة] ما هذا الذى معك ؟

نورا : قميص وجورب نُزعا عن جثة رجل وُجد غريقاً عند دونيجال . وعنى القس الشاب بإحضارها إلينا .

[توقف كاثلين عجلتها بحركة مفاجئة ، وتنحنى مصغية السمع]

نورا : علينا أن نعرف ما إذا كانت من ثياب مايكيل ، قبل أن تذهب هى إلى الشاطئ لتبحث عنه .

كاثلين : كيف يمكن أن تكون من ثياب مايكيل يا نورا ؟ كيف يمكن أن تكون جثته قد ذهبت بعيداً إلى هذا الحد شمالا .

نورا : يقول القس الشاب : إن مثل هذا قد حدث من قبل . وإذا كانت هـذه ثيابه فهو يقول : إنه من الممكن أن نخبرها أنه دفن على الوجه اللائق بنعمة الله ، أما إذا لم تكن ثيابه فلا ينبس أحد بكلمة ، لأنها ستقضى على نفسها بالصراخ والنحيب .

[تهب عصفة ريح فتفتح الباب الذى تركته نورا نصف مغلق]

كاثلين : [تنظر إلى الخارج قلقة] هل سألته أن يمنع

بارتلى من أن يذهب بالجيـــاد إلى سوق جالواى اليوم ؟

نورا : لقد قال إنه لن يمكنه أن يمنعه من ذلك ، لكنه يقول أيضاً ألا ندع الخوف يتطرّق إلينا . فطالما ستتلو صلواتها طوال الليل فلن يتركها الله القدير وحيدة ، بلا ابن على قيد الحياة .

كاثلين : هل البحر هائج عند الصخور البيض ، يا نورا ؟

نورا : هائج بعض الشيء ، كان الله فى العون ، ويتعالى من الغرب هدير صاخب ، كما سيزداد الحال سوءاً عند ما يضحى اتجاه الريح عكس اتجاه الأمواج [تمضى باللفافة إلى المنضدة] هل أفتحها الآن ؟

كاثلين : قد تستيقظ ، وتباغتنا بدخولها علينا قبل أن تفرغ من فحصها ، [آتية إلى المنضدة] وسنحتاج إلى وقت طويل ، عند ما يستبد بنا البكاء .

نورا : [تذهب إلى الباب الداخلى وترهف السمع] إنها تتقلب فى الفراش . ولا بد أنها ستكون هنا بعد هنيهة .

كاثلين : أعطنى السلم ، وسأخبئها فى مخزن الحطب بحيث لن تعلم عنها شيئاً ، وربما ذهبت إلى البحر عند ما ينحسر المدّ لترى ما إذا كانت الأمواج قد حملت جثته من الشرق .

[يسندان السلم إلى جدار المدخنة . وتصعد كاثلين بضع درجات وتخفى اللفافة فى مخزن الحطب . وتقبل موريا من الغرفة الداخلية]

نورا : [تتطلع إلى كاثلين وتقول منذ مرة] ألم يكفك ما استنفدته من حطب طوال اليوم ومسائه .

كاثلين : لقد وضعت كعكة على النار منذ وهلة قصيرة. [تلقى الحطب إلى الأرض] وسيكون بارتلى فى حاجة إليها عندما يذهب إلى كونيمارا إذا ما انحسر المد .

[تحمل نورا الحطب وتضعه حول الإناء فى الموقد]

موريا : [تجلس على مقعد إلى جوار النار] إنه لن يذهب اليوم والرياح تهبُّ من الجنوب ومن الغرب . إنه لن يذهب اليوم . فما من شك فى أن القس الشاب سيمنعه .

نورا : إنه لن يمنعه ، يا أماه ، وقد سمعت إيمون سيمون وستيفين فيتى وكولا شاون يقولون إنه سيذهب .

موريا : أين هو ؟

نورا : إنه نزل ليرى ما إذا كان هناك قارب آخر يقلع خلال الأسبوع ، وأظن أنه سرعان ما سيكون هنا بعد قليل ، فالمدُّ يتحول عند الرأس الأخضر ، والمراكب تتأهب للإبحار من الشرق .

كاثلين : إنى أسمع وقع خطوات تجتـــاز الأحجار الكبيرة .

نورا : [تطل إلى الخارج] ها هو قادم ، وفى عجلة من أمره .

بارتلى : [يدخل ويجيل ببصره فى أرجاء الغرفة . ويتكلم بصوت هادئ حزين] أين قطعة الحبل الجديد ، يا كاثلين ، الذى اشتريناه من كونيمارا ؟

كاثلين : [تهبط درجات السلم] ناوليه إياه « يا نورا » إنه معلق على مسمار بجوار الألواح البيضاء . لقد علقته هناك هذا الصباح ، لأن الخنزير ذا السيقان السود كان يأكله .

نورا : [معطية إياه الحبل] أهو هذا ، يا بارتلى ؟

موريا : حسن تفعل ، يا بارتلى ، لو تركت الحبل معلقاً إلى جوار الألواح . [يأخذ بارتلى الحبل] سنكون فى حاجة إليه هنـــا ، أقول لك ، عندما تلفظ الأمواج الجثة صباح غد أو

صباح بعد غـــد ، أو أى صباح فى هذا الأسبوع ، لأن القبر الذى سنعدُّه لها سيكون عميقاً ، بعون الله .

بارتلى : [وقد بدأ يجدل الحبل] ليس لدى لجام لكى أركب الفرس ، وعلىّ أن أرحل الآن بسرعة . هذا هو القارب الوحيد الذى يبحر خلال الأسبوعين القادمين أو حتى بعد ذلك ، وستكون السوق رائجة بالنسبة للجياد ، كما سمعتهم يقولون عند الشاطئ .

موريا : سيكون كلام الناس عند الشاطئ قاسياً إذا ما لفظ الموج الجثة ولم يكن هناك رجل يصنع لها تابوتاً ، وقد دفعت ثمناً غالياً لكى أحصل على أجود الموجود من الألواح البيضاء فى كونيمارا .

[تستدير ملتفتة إلى الألواح]

بارتلى : كيف يمكن أن تلفظها الأمواج الآن ، ونحن نترقبها يوماً بعد يوم منذ تسعة أيام ، ثم إن الريح قد بدأت منذ هنيهة تهب عنيفة من الغرب والجنوب ؟

موريا : وحتى إذا لم يعثر عليها ، فإن الريح قد شرعت تهيّج البحر ، وكانت هناك نجمة فى مواجهة القمر عند طلوعه ليلة أمس . وحتى إذا كان لديك مائة جواد ، بل وألف جواد ، فما قيمة ألف جواد إزاء ابن ، متى لم يكن إلا الابن الوحيد على قيد الحياة ؟

بارتلى : [منكبا على عفص الحبل لجاماً ، يقول لكاثلين] لا تنسى أن تذهبى كل يوم لترىْ ما إذا كانت الأغنام لم تجر على الشعير ، وإذا جاء التاجر يمكنك أن تبيعيه الخنزير ذا السيقان السود لو عرض ثمناً طيباً لشرائه .

موريا : وكيف يتأتى لمثلها أن تبيع خنزيراً بثمن طيب ؟

بارتلى : [موجها حديثه إلى كاثلين] إذا استمرت الريح الغربية حتى آخر شق من القمر ، اجمعى أنت ونورا ما فيه الكفاية من العشب . فستواجه أسرتنا أوقاتاً صعبة منذ اليوم وليس بها غير رجل واحد يعمل .

موريا : سنكون أسرة تعانى شظف العيش بكل تأكيد ، اليوم الذى تغرق فيه مع الآخرين . ما هو سبيل الحياة الذى سأسلكه والبنات معى ، وأنا امرأة عجوز على حافة القبر ؟

[يضع بارتلى الحبل أرضاً ، ويخلع سترته القديمة ، ويرتدى أخرى أحدث منها من القماش نفسه] .

بارتلى : [موجها حديثه إلى نورا] هل القارب آت إلى الرصيف ؟

نورا : [تنظر خارجا] إنه يجتاز الرأس الأخضر ، وينزل أشرعته .

بارتلى : [يأخذ طاقيه وكيس نقوده] أمامى نصف ساعة لكى أنزل إلى البحر ، وسأعود بعد يومين أو بعد ثلاثة أيام ، أو ربما بعد أربعة أيام إذا كانت الريح سيئة

موريا : [تستدير إلى النار وتضع وشاحها على رأسها] أليس رجلا قاسياً متحجر القلب ذلك الذى لا يصغى إلى تأملات امرأة عجوز ، تريد أن تثنيه عن ركوب البحر ؟

كاثلين : إنها سنة الشباب أن يمضى إلى البحر ، ومن ذا الذى يصغى إلى امرأة عجوز ليس لديها إلا شىء واحد ترددّه ؟

بارتلى : [يلتقط الحبل] علىّ أن أسارع الآن بالذهاب . سأمتطى إلى الشاطئ الفرس الأحمر ، وسيتبعنى المهر الرمادى .. استودعكن الله

[يمضى خارجا]

موريا : [تجهش بالبكاء وهو مازال عند الباب] لقـــد ذهب الآن ، وليرحمـــنا الله فلن نراه أخرى . لقد ذهب الآن ، وعندما يرخى

الليل الأسود سدوله لن يكون قد بقى لى ابن فى الحياة .

كاثلين : لِمَ لم تعطه بركاتك وهو واقف يتطلع إلينا عند الباب ؟ ألا يكفى كل من فى هذا البيت ما حلّ به من أسى ، حتى تشيعيه بكلام لا يجلب الحظ ، وبحديث ثقيل الوطأة على مسامعه ؟

[تأخذ موريا الماسك وتقلب النار بلا هدف وبغير أن تنظر حولها]

نورا : [تستدير نحوها] إنك تبعدين الحطب عن الكعكة .

كاثلين : سامحنا الله ، يانورا لقد نسينا أن نعطيه كِسْرته من الخبز [تأتى إلى النار]

نورا : وسيهلك إذ الطريق أمامه طويل حتى يدلهم الليل ، وهو لم يأكل شيئاً منذ أن طلعت الشمس

كاثلين : [تخرج الكعكة من الموقد] إنه سيهلك حتماً لم يعد لدى أحد بقية من العقل فى بيت لا تكف أبداً عن الثرثرة فيه امرأة عجوز

[تميل موريا بجسدها يميناً ويساراً جالسة على مقعدها]

كاثلين : [تقطع بعض الخبز وتلفه فى قطعة من القماش . موجهة حديثها إلى موريا]

بادرى بالذهاب إليه توّاً عند البئر وأعطيه هذه وهو مار . وعندئذ ستقابلينه وسيزول أثر كلماتك السوداء ، وباستطاعتك أن تقولى له « تصحبك السلامة » حتى يهدأ باله

موريا : [تأخذ الخبز] هل سيتسنى لى اللحاق به هناك؟

كاثلين : لو سارعت بالذهاب توّاً

موريا : [تنهض مرتعشة] أصبحت لا أكاد أقوى على المشى .

كاثلين : [تنظر إليها قلقة] أعطيها العصا ، يانورا ، وإلا قد تزل قدمها على الصخور الكبيرة .

نورا : أية عصا ؟

كاثلين : العصا التى جلبها مايكيل من كونيمارا .

موريا : [تتناول العصا التى تعطيها لها نورا] فى العالم الكبير يترك الشيوخ أشياء لأبنائهم وصغارهم ، لكن فى هذا المكان : الشبان هم الذين يخلفون وراءهم أشياء لمن تقدمت بهم السنون .

[تخرج ببطيئة الخطى . وتذهب نورا إلى السلم]

كاثلين : رويدك يانورا ، فقد تبادر بالرجوع . إنها فى غاية من الأسى ، كان الله فى عونها ، ولا يمكنك أن تعرفى ماذا ستفعل .

نورا : هل جاوزت الشجيرة التى عند منعطف الطريق ؟

كاثلين : [تتطلع خارجا] لقد اختفت عن الأنظار الآن . ألقى باللفافة بسرعة ، فالله وحده يعلم متى ستخرج من الدار ثانية .

نورا : [تخرج اللفافة من المخزن] لقد قال القس الشاب إنه سيمر غداً ، وعلينا أن ننزل إلى الشاطئ ونكلمه لو كانت هذه فعلا ثياب مايكيل .

كاثلين : [تتناول اللفافة] هل أخبرك كيف عثروا عليها؟

نورا : [تهبط السلم] يقول : إن رجلين كانا يسيران بقاربهما محملًا بشحنة من الخمور قبل صياح الديكة معلنة طلوع النهار ، فاشتبك مجداف إحداهما بالجثة عند مرورهما بالصخور السوداء فى الشمال .

كاثلين : [محاولة أن تفتح اللفافة] أعطينى سكيناً ، يانورا ، فقد تآكل الخيط بفعل الماء المالح ، وانعقد فى عقدة سوداء لن نستطيع فكها ولو حاولنا أسبوعاً .

نورا : [تعطيها السكين] لقد سمعت أن دونيجال بعيدة جداً .

كاثلين : [تقطع الخيط] بكل تأكيد . فقد جاء إلينا رجل منذ بضعة أيام — الرجل الذى باعنا

تلك السكين — وقد قال إنك لو شرعت فى السير من هنا فإنك تصلين إلى دونيجال بعد سبعة أيام .

نورا : فما بالك إذن بما تحتاج إليه جثة المرء من وقت لتقطع هذه المسافة وهى طافية على وجه الماء ؟

[تفض كاثلين اللفافة وتخرج منها قميصاً وجورباً . وينظران إليها بلهفة]

كاثلين : [بصوت خافت] سبحان الله ، يانورا ! أليس غريباً ألا تستطيع أن تجزم بأن هذه ثيابه ؟

نورا : سأحضر قميصه من على المشجب حتى نطابق أحد القميصين على الآخر . [تفتش بين الملابس المعلقة فى الركن] إنه ليس مع الثياب المعلقة على المشجب ، يا كاثلين ، أين يكون إذن ؟

كاثلين : أعتقد أن بارتلى قد ارتداه فى الصباح ، إذ كان قميصه مشبعاً بالماء المالح . [تشير إلى الركن] هناك قطعة من القماش نفسه . أعطينى إياها وفيها الكفاية .

[تجذب نورا قطعة القماش وتجريان المقارنة]

كاثلين : إنهما من القماش نفسه ، يا نورا ، ولكن إذا كان النوع واحداً أفلا توجد كميات ضخمة منه فى محلات جالواى . ثم أليس لدى الكثيرين غيره من الرجال قمصان مثل الذى كان يرتديه مايكيل ؟

نورا : [التى أمسكت بالجورب ، وأحصت غرزه ، ثم انفجرت باكية] إنه ما يكيل ، ياكاثلين ، إنه مايكيل ، رحمة الله عليه ، وما الذى تقوله هى عندما تسمع هذه القصة وبارتلى فى عرض البحر ؟

كاثلين : [آخذة الجورب] إنه ليس إلا مجرد جورب كغيره من الجوارب .

نورا : إنها الفردة الثانية من الزوج الثالث الذى غزلته له بنفسى . فقد اشتغلت فيها ستين غرزة وأسقطت أربعاً منها .

كاثلين : [تعد الغرزات] إنه العــدد الذى تقولينه [ترفع عقيرتها بالبكاء] آه ، يا نورا ، أليس شيئاً مريراً أن تتصوريه طافياً تتقاذفه الأمواج على ذلك النحو إلى الشمال القصى ، وليس هناك من ينوح عليه سوى الطيور السوداء الهائمة على سطح البحر ؟

نورا : [تطوح بجسمها وتمد ذراعيها محتضنة الثياب] ثم أليس شيئاً محزناً ألا يتبقى من رجل كان ملاحاً وصياداً قديراً ، سوى قطعة من قميص وجورب واحد ؟

كاثلين : [بعد لحظة] خبرينى ، أهى قادمة ؟ أسمع صوتاً خافتاً فى الطريق .

نورا : [متطلعة إلى الخارج] أجل ، يا كاثلين . إنما تقترب من الباب .

كاثلين : نحى هذه الأشياء جانباً قبل أن تدخل . ربما أضحت أهدأ بالاً بعد أن منحت بارتلى بركاتها . ولن نشير إلى أننا سمعنا شيئاً طالما كان فى عرض البحر .

نورا : [تساعد كاثلين فى ربط اللفافة] سنضع الثياب هنا فى الركن .

[يضعانها فى ثغرة فى ركن المدخنة . وتعود كاثلين إلى مغزلها]

نورا : هل ستتبين أننى كنت أبكى ؟

كاثلين : ابقى ظهرك للباب بحيث لا يكشف الضوء وجهك .

[تجلس نورا عند ركن المدخنة مولية ظهرها إلى الباب . تدخل بخطوات وئيدة جدا ، دون أن تنظر إلى الفتاتين ، وتذهب إلى مقعدها عند الجانب الآخر من النار . ولا زالت لفافة الخبز فى يدها . تنظر كل الفتاتين إلى الأخرى ، وتشير نورا إلى لفافة الخبز] .

كاثلين : [بعد لحظة تمضيها فى الغزل] ألم تعطه كسرته من الخبز ؟ [تبدأ موريا فى النواح بصوت خفيض ، دون أن تلتفت إلى الفتاتين]

كاثلين : هل رأيته على ظهر فرسه فى طريقه إلى الشاطئ ؟ [تمضى موريا فى النواح]

كاثلين : [وقد نفد صبرها بعض الشيء] بربك أليس من الأفضل أن ترفعى صوتك وتخبرينا بما رأيت ، بدلا من النواح على شيء مضى . هل رأيت بارتلى ، أقول لك ؟

موريا : [بصوت ضعيف] لقد انفطر قلبى اليوم

كاثلين : [على النحو السابق] هل رأيت بارتلى ؟

موريا : لقد رأيت أفظع شيء

كاثلين : [تغادر مغزلها وتطل إلى الخارج] سامحك الله ، لابد أنه ممتط الفرس الآن فوق الرأس الأخضر والمهر الرمادى وراءه

موريا : [تنتفض انتفاضة تسقط الوشاح من على رأسها ويبدو شعرها الأبيض المتموج . وتقول فى صوت فيه رنة خوف] المهر الرمادى وراءه

كاثلين : [تأتى إلى النار] ما الذى أصابك ؟

موريا : [تتكلم بلهجة بطيئة للغاية] لقد رأيت أفظع شيء رآه إنسان منذ اليوم الذى رأت فيه العروس دار الرجل الميت يحمل الطفل بين ذراعيه

كاثلين ونورا : أوه

[تركعان أمام المرأة العجوز بجوار النار]

نورا : خبرينا بما رأيت

موريا : لقد نزلت إلى البئر ووقفت هناك أتلو صلاة بصوت خافت ، ثم جاء بارتلى ممتطياً الفرس الحمراء والمهر الرمادى وراءه [ترفع يديها كما لو كانت تخفى شيئاً عن ناظريها] فليرد الله عنا الشر يانورا

كاثلين : ما الذى رأيته ؟

مورا : لقد رأيت مايكيل نفسه

كاثلين : [بلهجة خافتة] كلا يا أماه . إنك لم ترى مايكيل . فقد وجدت جثته فى الشمال القصى ، ودفن على الوجه اللائق بنعمة الله

موريا : [شبه متحدية] لقد رأيته اليوم ، وكان ممتطياً ظهر المهر ويعدو به ، أقبل بارتلى أولا على الفرس الحمراء ، وحاولت أن أقول له « حفظك الله » ولكن شيئا ما خنق الكلمات فى حلقى . وابتعد مسرعا وهو يقول : « باركك الله ، أما أنا فلم أستطع أن أجيب بشيء . ثم نظرت والدموع فى عينى إلى المهر الرمادى ، وإذ بمايكيل على ظهره وقد ارتدى ثيابا تشبه وانتعل فى قدميه حذاء جديداً

كاثلين : [تبدأ فى النواح] لقد حل بنا الخراب منذ اليوم . لقد حل بنا الخراب بكل تأكيد .

نورا : ألم يقل القس الشاب : إن الله القدير لن يتركها وحيدة بلا ابن على قيد الحياة ؟

موريا : [بصوت خافت ولكنه واضح] ما أقل ما يعرفه أمثاله عن البحر ... لا بد أن بارتلى قد هلك الآن . ناديا ايمون ليصنع لى نعشاً طيباً من الألواح البيض ، فلن أعيش من بعدهما . لقد كان لى زوج ، وحمى وستة أبناء فى هذه الدار — ستة رجال ويالهم من رجال ، بالرغم من أن ولادتى لكل منهم ، كانت ولادة عسرة . وقد كابدت الآلام وهم يأتون إلى هذا العالم — ولقد عثر على جثث البعض ولم يعثر على جثث الآخرين . ولكنهم رحلوا الآن ، جميعاً . . . فقد ستيفين وشون فى العاصفة الكبيرة ، ثم عثر على جثتيهما فى خليج جريجورى ذى الفم الذهبى ، وحمل الاثنان على خشبة واحدة ، وأدخلا من ذلك الباب .

[تصمت لحظة ، وتجفل الفتاتان كما لو كانتا قد سمعتا شيئاً من خلال الباب الموارب من خلفها] .

نورا : [هامسة] أسمعت ذلك يا كاتلين ؟ أسمعت تلك الجلبة المتصاعدة من الشمال الشرقي ؟

كاتلين : [هامسة] هناك من يصرخ عند الشاطئ .

موريا : [تستمر دون أن تكون قد سمعت شيئاً] وكان هناك شيلموس وأبوه وجده ، وقد فقدوا فى ليلة مظلمة ، ولم يخلفوا وراءهم أى أثر يدل عليهم عند ما طلعت الشمس . ثم كان هناك باتسن الذى غرق بعدهم عند ما انقلب به زورق . كنت جالسة هنا ، ومعى بارتلى الذى كان يرقد على ركبتىّ . فرأيت امرأتين ، ثم ثلاثاً ، ثم أربعاً يدخلن . وكن يرسمن علامة الصليب دون أن ينبسن بكلمة ، فنظرت إلى الخارج ورأيت رجالا آتين وراءهم ، وكانوا يحملون شيئاً فى قطعة من شراع أحمر اللون . ومع أن اليوم لم يكن مطيراً ، يا نورا إلا أن الماء كان يقطر منه مخلفاً آثاره عند الباب .

[تعود إلى الصمت من جديد وقد مدت يدها مشيرة إلى الباب ، الذى يفتح ببطء ، وتبدأ النساء تتوافد منه إلى الداخل . وهن يرسمن علامة الصليب عند العتبة ، ثم يركعن فى مقدمة المسرح وقد غطين رؤوسهن بأوشحة حمراء] .

موريا : [كما لو كانت فى حلم ، تقول لكاتلين] أهو باتسن أم مايكيل أم من علّه يكون من الجميع ؟

كاتلين : لقد عثر على ما يكيل فى الشمال القصى . فإذا كان قد عثر عليه هناك فكيف يمكن أن يوجد هنا فى هذا المكان ؟

موريا : هناك الكثير من جثث الشبان تتقاذفها الأمواج فى أرجاء البحر . فأنّى للناس أن يعرفوا ما إذا كان هو ما يكيل الذى عثروا عليه أم هو آخر يشبهه . متى بقى المرء تسعة أيام فى البحر والرياح تعصف بجثته ، فمن الصعب حتى على أمه أن تتعرّف عليه .

كاتلين : بل هو مايكيل ، رحمه الله ، فقد كانوا قد بعثوا إلينا ببعض ثيابه من الشمال القصى .

[تمد يدها وتناول موريا ثياب مايكيل . تنهض موريا ببطء وتأخذ الثياب بين يديها . وتنظر نورا إلى الخارج] .

نورا : إنهم يحملون شيئاً فيما بينهم ، والماء يقطر منه مخلفاً آثاره عند الصخور الكبيرة .

كاتلين : [فى همس إلى النساء اللاتى دخلن منذ هنيهة] أهو بارتلى ؟

واحدة من النساء ، إنه هو بعينه رحمه الله .

[تدخل امرأتان أصغر سنا ويفردان المنضدة ، ثم يدخل الرجال حاملين جثة بارتلى على لوح من الخشب وقد غطيت بقطعة من شراع . ويضعونها فوق المنضدة] .

كاتلين : [تسأل المرأتين] كيف غرق ؟

واحدة من المرأتين ، لقد ألقى به المهر الرمادى إلى البحر ، وقذفت به الأمواج الشديدة عند الصخور البيضاء .

[تكون موريا قد مضت وركعت عند رأس المنضدة ، بينما تنوح النسوة نواحاً خافتاً ويتمايلن بأجسامهن ذات اليمين وذات اليسار فى حركة بطيئة . وتركع كاتلين ونورا عند الطرف الآخر من المنضدة . أما الرجال فيركعون بالقرب من الباب] .

موريا : [ترفع رأسها وتتكلم كما لو لم تكن قد رأت الناس من حولها] لقد رحلوا جميعاً الآن ، ولم يعد فى استطاعة البحر أن يؤذينى فى شىء بعد ذلك ... لن تكون بى حاجة بعد اليوم أن أنهض لأبكى وأصلى عندما تهبّ الريح من الجنوب ، ويتعالى هدير الأمواج من الشرق ، ويتعالى من الغرب ، ويرتطم بعضها ببعض محدثة اضطراباً وضجيجاً هائلا ، لن تكون بى حاجة بعد اليوم أن أنزل لإحضار الماء المقدس فى الليالى المظلمة ، ولن أكترث بحالة

البحر عندما تنوح النساء الأخريات [مخاطبة نورا] ناوليني الماء المقدس ، يا نورا ، ما زالت هناك كمية قليلة منه على الصوان .

[تناولها نورا إياه]

موريا [تطرح ثياب مايكيل على قدمى بارتلى ، وترش الماء المقدس عليه] إننى لم أبخل بالصلاة من أجلك ، يا بارتلى ، لله القدير . لقد صلّيت وصلّيت فى ظلام الليل حتى لم يعد من يسمعنى ليعى ما أقول . ولكن يا لها من راحة كبيرة راحتى الآن ، ولقد حان الوقت ، بكل تأكيد . ستكون راحتى كبيرة ونومى عميقاً فى الليالى الطويلة ، حتى لو لم يكن لدينا ما نأكله سوى القليل من الدقيق المبلول ، أو ربما سمكة دب فيها الفساد .

[تعود إلى الركوع ، وترسم علامة الصليب ، وتتمتم بالصلوات فى صوت خفيض]

كاثلين : [تخاطب رجلا عجوزاً] هلا صنعت لنا أنت وإيمون تابوتاً عندما تشرق الشمس؟ عندنا ألواح بيضاء جيدة كانت قد اشترتها ، ساعدها الله ، كما أن لدىّ كعكة طازجة يمكنكم أن تأكلوها أثناء عملكم .

الرجل العجوز : [ينظر إلى الألواح] ألديكم مسامير للألواح ؟

كاثلين : كلا ، ياكولوم ، لم تفكر فى المسامير .

رجل آخر : من العجيب ألا تفكر فى المسامير بالرغم من كل هذا العدد من التوابيت الذى رأته يصنع من قبل .

كاثلين : إنها أخذت تكبر وتهدم .

[تعاود موريا النهوض ببطء شديد وتنشر قطع ثياب مايكيل إلى جوار الجثة، وترشها بما تبقى من الماء المقدس]

نورا : [هامسة إلى كاثلين] إنها هادئة الآن ومطمئنة ، أما اليوم الذى غرق فيه مايكيل فقد كان صراخها يصل إلى البئر . لقد كانت أشد حباً لمايكيل ، ومن كان يظن ذلك ؟

كاثلين : [ببطء ووضوح] سرعان ما يحل بعجوز التعب من أى شىء تفعله ، أو لم تقض تسعة أيام فى البكاء والنواح ، وملأت البيت بالأحزان ؟

موريا : [تضع القدح الفارغ على المنضدة ، وتلقى بيديها الاثنتين على قدمى بارتلى]

لقد التأم شملهم هذه المرة وأقبلت النهاية . فليتغمد الله القدير بالرحمة روح بارتلى ، وروح مايكيل ، وأرواح شيماوس وباتسن وستيفين وشون [تحنى رأسها] ، وليتغمد روحى بالرحمة ، يا نورا ، وروح كل إنسان بقى على قيد الحياة فى هذا العالم .

[تصمت ، ويرتفع نواح النساء قليلا ثم يعود إلى الانخفاض]

موريا : [ماضية] لقد دفن مايكيل على ما يرام فى الشمال بنعمة الله القدير . وسيعمل لبارتلى تابوت جيد من الألواح البيضاء ، وقبر عميق ، بكل تأكيد . فماذا يمكننا أن نريد أكثر من ذلك ؟ ما من إنسان يحيا إلى الأبد ، ويجب أن نرضى .

[تركع ثانية وتسدل الستار ببطء]

نقد الكتب

فلسفة الإنسان الحديث

تأليف هـ . ليفى (لندن فيكتور جولانكز) – ٢٨٣ صفحة

عرض وتلخيص : لمعى المطيعى

هل توقفت مهمة الفلسفة ؟ أو هل أصبح لها فى العصر الحديث مدلول جديد ؟ وبمعنى آخر ، هل أصبح الإنسان الحديث فى حاجة إلى فلسفة ؟ وهل يساوى الناس بين الفلاسفة ورجال الأعمال ؟ وهل يلجأ لهم الساسة فى الأزمات السياسية العامة ، يطلبون المشورة ؟ وإذا كان ثمة فلسفة جديدة للإنسان الحديث ، فما هى الأسس التى تقوم عليها ؟ وما هى الافتراضات التى يدفع بها العالم المادى لتلك الفلسفة ؟ . .

يقول (هيلمان ليفى) : إن المجتمع الحديث قد وصل إلى مرحلة لم يعد فيها قادراً على إدراك ذاته ، وإن أعضاءه يعيشون بدافع الأحداث المتتالية التى تنجمع أمامهم دون توقع . فمنذ أوائل القرن التاسع عشر حتى اليوم ، وصل العلم والميكانيكا والتكنولوجيا وسائر أوجه النشاط البشرى إلى درجة من التعاظم ، وسيطرت على كل هذا عناصر الصناعة والتمويل . وقد وقعت هذه الأحداث دون أن يسعى إليها أعضاء المجتمع البشرى ، وكأنها وقعت لهم صدفة كلقاء عارض مع صديق على الرغم من أنها حدثت بفعل تغيرات داخلية فى حياة المدينة والريف على السواء .. وأن التطورات الهائلة التى تمت فى السنوات الأخيرة ، أوجدت معياراً جديداً بالنسبة لتقدير الفلاسفة ومكانتهم . فإذا لم يستشر الفلاسفة كما يستشار المهندسون وعلماء طبقات الأرض والكيميائيون والأطباء ، فمعنى هذا أن فلسفتهم لم تعد تلعب دوراً واعياً فى مظاهر حياة الفرد أو المجتمع . والفلسفة إذا لم تنر الطريق لممارسة الحياة العادية ، فمعنى هذا أنها فشلت فى مهمتها الرئيسية . . فالفلسفة يجب أن تكون شيئاً مستمداً من صميم الشئون البشرية ، ومرشداً لها فى الوقت نفسه .

وهكذا أصبح أمامنا اليوم مهمة توجيه الفلسفة فى طريق جديد . . مهمة تحويلها من نطاق التصورات والتأملات إلى واقع العلم وخشونة العمل . . وعلى البشرية أن تختبر صواب تلك الفلسفة على ضوء التجربة ، تماما كالموقف من العلم ، فإنه ينجح أو يفشل حسب دلالته الإيجابية للإنسان . وبذلك أمكن تقسيم أمالنا إلى حقيقة ووهم . فهذه آمال حقيقية ، لأنه يمكن الوصول إليها ، وتلك زائفة لأنها لا يمكن أن تطابق أية حالة يمكن الوصول إليها . . وباختصار كى تصبح الفلسفة مرشداً حيوياً للإنسان ، فعليها أن تنير له الدور الذى يجب أن يقوم به فى إعادة تشكيل العالم ، وحتى تتحقق فى النهاية مثله العليا .

على أن إقامة مثل تلك الفلسفة ليست بالأمر الهين ، فهى لا تتحقق إلا بطرح الفكرة القائلة إن الفلسفة يلحقها الدنس عند ما تتفرغ لأمور الحياة الدنيا . وليس بوسع الفلسفة كى تغدو فلسفة حقيقية للإنسان أن تقف لتتساءل عما إذا كان العالم موجوداً أم لا ، إنما عليها أن تمضى قدما لتدرس طبيعة هذا الوجود . . لأن الفلسفة التى تطرح مشكلة وجود العالم وتشكك فى وجوده . . ينتهى بها الأمر إلى موقف هروبى ، لأنه بذهاب العالم تذهب معه مشاكله التى ينبغى أن يتعرض لها الفلاسفة . . وإذا كان صحيحاً أن الحياة نضال لا يتوقف ، فعندئذ فقط يكون على الفلاسفة خلق فلسفة إنسانية تصقل ذلك النضال وتحقق الغرض منه ، وهذا لا يتم إلا بالتسلح بقوى الطبيعة ذاتها ، والاسترشاد بنجاح الإنسانية وتعثراتها . . وهكذا أصبح من الضرورى ، أن تضم مثل هذه الفلسفة داخل إطارها ، العلم والفن وسائر أوجه النشاط البشرى .

وفى (مجال العلوم) نجد أن المنهج العلمى يحاول معالجة مشكلات الطبيعة بطريقة موضوعيـــة هادئة ، وتحاط التفصيلات العملية العلمية كافة بسياج من شأنه ، أن يبعد التأثير الشخصى لمن يقوم بإجراء التجارب العلمية .. وهذه الاجراءات تربى لدى (العالم) شعور بالعزل بين التجارب وشخصه ، فليس ما يحب الباحث أو يكره ، هو المهم ، لكن المهم ما هو حق موضوعيا ، وفى الواقع الخارجى ، والحقيقة الموضوعية هنا ، هى ما تبينه الأجهزة على الرغم من أن (العالم) ذاته قد يرغب أو لا يرغب فى النتيجة التى يصل إليها .. وأما الفنان فيواجه صعوبة أكبر . فعلى حين يميل كل من العالم والفنان إلى اعتبار عملهم حراً أو فرديا يلهمه مجهود خالص من المفهومات ، إلا أن (العالم) فى نهاية الأمر ينظر إلى نتائجه كشخص متفرج من الخارج ، بمعنى أنه ينظر إليها كحقائق منفصلة عنه لا تأثير له عليها ، وأنها مفروضة عليه من الطبيعة . أما الفنان فإنه لا يستطيع أن يعزل ذاته عن إنتاجه . ويدرك (العالم) أن المسائل التى يعالجها يمكن لعلماء آخرين أن يكشفوها بالمستوى نفسه ، وأنها مسائل تثيرها ضرورات

المجتمع ، وأن نتائجها تغير وتوجه أسلوب حياة الناس وأفكارهم . . والفنان لا يقدر أن التكيف الاجتماعي لعمله وأثره على الناس وأفكار الفترة التي يعيشها وقيمها ، وطاقة المجتمع الذي يعيش فيه . . أن الفنان لا يقدر أن هذه الأمور كلها قد صبت في إبداعاته الخاصة . . وذلك راجع بالتأكيد إلى أن عمل الفنان يبدو كإبداع فردي . ومن هنا يبدو أثر العلم في فلسفة الإنسان الحديث أكثر عمقاً وأبعد جذوراً

غير أن (ليڤى) يعتبر موقف (العزل) الذي يتخذه (العالم) من التجارب التي أمامه ، رفضاً من (العالم) لمواجهة موقف قد لا يكون مقبولا منه ، وأن هذا الموقف يكون صوريا ، فإذا كانت المحافظة على البيئة العلمية لازمة للتجربة ، ولم يكن من المتيسر تطبيق هذه المحافظة على المشكلات ، فإن هذا ناشئ دون أدنى شك عن سوء استخدام مهمة (العالم) اجتماعيا .. ولهذا نشأت فلسفة غير واضحة ، ومجموعة من التقديرات اللاواعية إثر التحول الاجتماعي والصناعي الذي طرأ على عمل (العالم) . . وسوف لا يكون (العالم) قادراً على تقييم كل نتائج تجربته الذاتية وأثرها الاجتماعي ، على الأقل دون اختبار مستقل لهذه الفلسفة الكائنة أمامه .

ولما كان للعلم الأثر الأكبر في هذه الفلسفة ، فإنه قد أمدها بتأملات أولية تقوم عليها وتتلخص في :

– (العالم موجود) .. **والمؤلف يقر هذه المسألة كقضية مسلم بها** لأن التسليم بها يفرض التعرض للمشكلات الناجمة وهي عند المؤلف مهمة الفلسفة الجديدة .

– (العالم كيان متغير) .. بالرغم من أن العالم كيان متغير ، إلا أن الإنسان في أعماله كافة يسعى لإقامة مسائل ثابتة داخل هذا الكيان المتغير ، وذلك كي تكون أساساً صلبا لحياته . ومهمة الفيلسوف توضيح هذا الطريق .

– (تظهر التغيرات الجزئية داخل تجمعات ثابتة نسبياً) .

هل هناك منهج سهل لقياس مشاعرنا ، أو درجة تركيزنا الذهني أو روعة صورة ما ، أو أية تغيرات جزئية أخرى ؟ إن جميع هذه الاصطلاحات .. الكثافة . . الروعة ، هي في الحقيقة محاولة للتعبير عن الكم في ترابط مع الكيف . . وقد يحدث تغيير في درجة (الكيف) في نوعه مثلا يتحول الحب إلى كراهية ، أو الشجاعة إلى جبن أو الخمول الذهني إلى صفاء ذهني . وعلى ذلك فعند ما نتحدث عن التغير والحركة فإننا سوف نقيد معنى هذه الاصطلاحات بطريقة غير مناسبة إذا ما قصرناها على مجرد تغير الأشياء المادية وحركتها .

– (يحتوي العالم على كائنات بشرية ، يتغير وعيها بالعالم المادي حولها ، وتتغير أفكارها ومشاعرها وإدراكها وأفعالها) .

وعلى هذا فإن البشر بكل ما لديهم من صفات يفكرون ويشعرون ويعملون داخل هذا العالم . . ولو أننا قدرنا تقديراً سليماً العبارة التالية ، وهي : « أننا وأفكارنا ومشاعرنا وأفعالنا نعيش داخل إطار الكون » لكان علينا أن نفحص بدقة تامة علاقتنا وتفاعلنا مع « بقية هذا الكون »

إن الفلسفة التي تعتمد على هذه القسمات ، هي فلسفة متميزة تماما عن مجرد الفلسفة المتفرجة ، ومن خلال هذه القسمات ترتبط رغباتنا ومثلنا بالعالم عن طريقين :

الطريق الأول . . أنها تثار إلى الوجود بتقديرنا الواعي للعالم ، وما يفعل بنا ، وما نفعل به ، وهذا معناه أننا نتغير ونتحول تحت تأثير البيئة المحيطة بنا ، كما تتغير البيئة وتتحول تحت تأثيرنا ، أي أننا بمثابة البيئة لرغباتنا وأفكارنا .

الطريق الثاني . . أن أفكارنا ومثلنا وقيمنا تواجه تغيراً مستمراً بتغير العالم الذي يحيط بنا . .

غير أن هناك من يثير اعتراضات أولية . . فمن الذي قال : إن الفكرة التي نأخذها عن الكون فكرة صحيحة ؟ . . وهم يستندون في ذلك إلى تضارب المعلومات العلمية ذاتها . . وإلى تطورها وتغيرها . فعلى سبيل المثال ، إن الآراء مختلفة في حول «نشأة الأرض» . فيرى فريق أنها نقطة كبيرة انفصلت عن الشمس في وقت كانت تدور فيه الأخيرة بسرعة هائلة ، ويرى فريق آخر أن شمساً أخرى هائلة اقتربت جداً من هذه الشمس مما أدى إلى اختلال التوازن ، فخرج جزء كبير بيضاوي الشكل من قلب الشمس ليدور حولها باعتباره الكوكب الأرضي . كذلك فإن معلوماتنا قليلة جداً عن العصور الجليدية الأولى ، وعن الانتقال إلى الحالة السائلة ، وتكوين القشرة الأرضية على السطح الخارجي والأشكال المتغيرة التي مرت بها عناصر المادة وتحولها خلال تلك الحقبة . . وتمضي الاعتراضات إلى قلب المشكلة . . إلى أحد العناصر الرئيسية التي اختلفت حولها فلسفات كثيرة وهي ، الموقف من « المادة » فقيل إن المادة تعبير عصور ما قبل العلم ، ويستندون في ذلك إلى الاكتشافات العلمية الحديثة . . فإن ما يبدو صلبا وجامداً ما هو إلا مجموعة لشحنات كهربائية دقيقة تتحرك بسرعة ، وهي صغيرة جداً لدرجة أن المسافات بينها مسافات واسعة بالنسبة للأجزاء الدقيقة ذاتها ، ويقولون بعد ذلك إنه من العبث التمسك بالوهم القديم عن المادة الصلبة .

وهنا ينبري المؤلف للرد على هذه المسألة ، فهي أخطر الاعتراضات التي توجه لأسس تلك الفلسفة ، فيقول :

إن العلم كلما تقدم حدثنا أكثر فأكثر عن تركيب وبناء المادة ، وقد تتجزأ في النهاية إلى صفود وحرارة وطاقة كهربائية . . ولكن هذا لا يلغي وجودها . . والقول بأن المادة مفهوم غير علمي لا طائل تحته الآن ، وهي يعني أنه كلما تقدمت معرفتنا بالمادة قل فهمنا لها . . وهذا تفكير غريب يناقض حقيقة الوضع الذي نلمسه وهو ، أن معلوماتنا تزيد الآن عن المادة أكثر من أي وقت مضى .

ونعود إلى المنهج العلمى . . ووسيلة (العزل الصورى) التى يتبعها فى دراسة الظواهر ، فإننا مضطرون إلى أن نركز انتباهنا على مظاهر محددة ، وملزمون بأن نهمل مجموعة كاملة من المظاهر الأخرى . . ولنأخذ خلية النحل كمثال . . فإذا أردنا معرفة شىء عن تركيبها فإننا نهمل دراسة وضعها المحلى ، أو نهمل وضع الخلية بالنسبة إلى أحواض الزهور التى يستمد منها النحل العسل ، ونغفل صاحب الخلية ومصير العسل المخزون بها ، أو ما سيفعله المالك الحالى بالخلية فى نهاية الموسم . . أى أننا نهتم دائما (بجزء صغير) من موقف أكبر . . ونعزل دائماً أجزاء صغيرة من الأخرى (ذهنيا) وذلك من عالم (يوجد كل شىء منه، أو كل مجموعة دائماً داخل مجموعة أكبر) . . وإن أى شىء يصبح مركز تحليلنا الذى لا مفر منه فسنطلق عليه « ما على حدة » . وهذه العملية الجديدة التى فرضها أسلوب البحث العلمى على النشاط الفكرى والاجتماعى ، أصبحت مميزاتنا فى التفكير . . وأصبحنا نبحث عن صفات (الما على حدة) الداخلية والخارجية والعلاقة بينهما . . والتغير الذى يصيب الصفات الخارجية نتيجة لتغير الصفات الداخلية .

وما يحدث على نطاق (خلية النحل) مثلا ، يحدث على نطاق الأسرة التى أصبحت محل اهتمام الفلسفة الجديدة . . فإن تغير الصفات الداخلية للأسرة ينعكس على صفاتها الخارجية كمستوى المعيشة والسكن .

ولقد امتد هذا الأسلوب الجديد فى البحث إلى فروع العلم كلها ، ثم تعداه إلى المجال الاجتماعى ، أو المجال الفكرى العام . . وفى كل هذا يكون (للحركة) دور كبير ، فإذا فحصنا الحركة ذاتها باعتبارها « ما على حدة » فسنجد أن هناك أنواعا متباينة من الحركة . . فإن سرعة (الحشد فى الشارع) مسألة مختلفة تماما عن سرعة مختلف الأفراد ، فإن الأفراد يشبهون سرب النحل حيث يطن أفراده ذهابا وجيئة . . وهذه العلاقة بين الفرد والمجموع تتضح إذا أخذنا مجموعة الأرقام (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١) . . فيجب ألا نخلط بين مجموعة هذه الأرقام وبين الأعداد الانفرادية التى يمكن أن تتجزأ إليها هذه الأرقام . . فهذه الأرقام لها نظام خاص ، مرتبطة بحقيقة زيادتها اطراديا بمقدار (٢) والمجموعة لها (حصيلة) وهو الرقم (١٢١) وعملية الجمع هذه قد لا تعنى شيئاً بالنسبة للأرقام الانفرادية . مثال آخر . . إن تأثير عشرة مكاييل من الجعة (البيرة) تشرب بطريقة متتالية يختلف تماما عن تأثيرها إذا شربت على عشرة أيام متتالية ، ومنظر مدينة كما ترى من الجو له خصائص مختلفة (كيفيا) عن خصائص المنازل على حدة ، التى تتكون تلك المدينة منها .

والمؤلف بهذه الأمثلة المتعددة التى يفيض بها الكتاب ، من مواد الطبيعة والكيمياء والرياضة والاجتماع يريد بها القول : إن النظرة الحديثة المستمدة من طبيعة العصر وهى (عزل الأشياء ذهنياً) لفحصها ، وإعادة وضعها إلى إطارها الأول بعد عملية الفحص الذهنى . . هذه النظرة تختلف كيفياً عن نظرة الفلسفات القديمة التى لم تكن تسترشد بحقائق العلم ، ذلك العلم الذى يضع أمامنا حقائق مختلفة يفيض بها الكتاب أيضاً ، كالعلاقة بين المستويات النوعية ، والصفات المنتظمة والصفات غير المنتظمة ، ووجود صفات النظام وعدم النظام معا ، والصفات الإحصائية والصفات الذرية ، وخروج النظام من عدم النظام ، والتناسق مع التنوع فى وقت واحد ، وتواجد صفات على مستوى واحد ، وظهور تلك الصفات خلال السلوك ، وبزوغ صفات جديدة من صفات قديمة . .

إن هذه التطورات جميعها ، جعلت فى النهاية أن قمة النجاح هى توصل (العالم) إلى قياس كل شىء بطريقة عددية . . وتعدى هذا المفهوم لقياس (الكيف) أيضاً بطريقة عددية . ونتيجة لهذا تناول العلم أمرين من أهم الأمور التى كانت تعنى بها الفلسفة وهما : (الزمن والمكان) . . فقد تغير معنى الأبعاد . . وكى نفسر التغير فى الطول (وهو بعد والبعد مكان) نحتاج إلى الزمن . . لأن المقياس الحقيقى ينطبق على لحظة زمنية معينة . . وكى نفسر التغير فى الزمن نحتاج إلى الطول أيضاً ، كما نفعل عند ما نصف التغير باصطلاحات المسافة التى يقطعها عقرب الساعة من وضع مقسمة إلى (١٢ قسما على ميناء الساعة) وعلينا أن نميز طبيعة الزمن التى تصلنا بهذه الطريقة عن الشعور الذاتى بالديمومة ، فإن سريان دمائنا والوضع المنتظم للأشياء الثابتة كالليل والنهار ، والصيف والشتاء يولد فينا رد فعل يكون فى أغلب الأحيان ذا طبيعة ميكانيكية . ومن الطبيعى أن نفسر هذه جميعها بطريقة ذاتية وعاطفية ، لدرجة أن تدفق مشاعرنا المتغيرة تكفى تحديد أشكال وحدات زمنية . . لدرجة أننا نخلط الأمر إذا استخدمنا فقط اصطلاح (الزمن) بطريقة غير محددة ليعبر عن كلا أساليب التحليل . وأن الفكرة الخاصة بأن التغير والحركة تدفعاننا إلى أن نعزل الزمان والمكان بمثل هذه الطريقة الواضح عنفها ، كما لو أن الزمان والمكان من الأمور التى لا مفر منها . . إن هذه الواقعة قد دفعت كثيراً من المفكرين إلى أن يبدأ تحليله كأمور مسلم بها . ومن ثم ينشأ عنها أكثر المسائل وهماً ، وهى أن الحركة ليست إلا مجرد وهم . . مع أن الحركة أساسية فى الطبيعة .

لكن هل من الممكن تعميم أداة القياس ؟ . . قد نتمكن بطريقة مناسبة قياس الإضاءة وقوة التيار وغيرها من الصفات المستمدة من مجال العلوم الطبيعية ، وقد نتمكن من قياس عدد المتعطلين ، وعدد المشتغلين وغيرها من الصفات الاجتماعية ، لكن هل يمكن إخضاع الظواهر كلها للقياس العددى ؟ إنه حتى فى مجال العلوم الطبيعية هناك صفات ليست مرئية للمقاييس . . فكل موظف مشرف على صناعة إنتاجية يعرف ما المقصود بمستوى الإنتاج فى المصنع . . وفى نطاق التاريخ نعرف على مستوى أكبر كيف أن جماعات معينة قد تدهورت فى الماضى ، وهذه تقدم صورة متحركة لحياة معقدة لإحدى الجماعات . . ولنأخذ بطريقة أخرى مشكلة على مدى زمنى أكثر اتساعاً ، وهى الحالات المختلفة للحياة الاجتماعية والتنظيم الاجتماعى بشكل عام فى

أوروبا الغربية ، والعصر القبلى ، والنظام الإقطاعى ، وعصر التجارة ، والعصر الصناعى ، وكل هذه المراحل يتفق معها نوع خاص من الحياة الاجتماعية ، ويتفق معها أسلوب (تكنيكى) متميز للإنتاج ، ونظام قانونى خاص لتوزيع الدخل ومجموعة العادات والمعتقدات الحضارية . ويقول البعض إن الأشياء التى لا يمكن التعبير عنها فى أشكال يمكن قياسها ، لا تعد معرفة على الإطلاق ، أو نوعاً من المعرفة .

(يبدو أن المؤلف يريد هنا الرد على المدرسة الوضعية فى الفلسفة الإنجليزية الحديثة ، التى يمثلها ا . ج . ايار)

هل يدسُّ (العالم) أنفه فى التاريخ ؟

يمكن القول : بأن (العالم) يشرف على عملية ما عندما يكون فى قدرته أن يرتب الظروف . كأن يوجه المادة من إحدى المراحل إلى مرحلة أخرى . . والعالم بمزاولته هذا الإشراف يبدو كأنه يحاول أن يميل التاريخ إلى عدم ، وهناك عمليات تبدل البخار إلى ماء وبعدئذ إلى ثلج ، ومرة أخرى إلى ماء ، وأخيراً إلى بخار . . وتحول الطاقة الكيميائية إلى طاقة كهربية ، وبعدئذ إلى ضوء أوحرارة . . وعلى الرغم من أن الانسان لم يحول الأرض من المرحلة الغازية إلى مرحلة الصلابة . . إلا أن العلم الحديث يعنى التدخل المقصود فى الطبيعة . . ودور العلم أوسع عن مجرد فحص نتائج هذا التدخل المنظم ، وهذا التدخل المقصود يغير فى البناء الداخلى . . ومن ثم يعمل على ظهور المؤثر السببى من البناء الداخلى لكل طور ، وذلك الطور يؤدى إلى ما يليه . وهكذا وجدت تغيرات الحالة فى الحياة الاجتماعية خلال الفاعلية الإيجابية للكائنات البشرية مثلنا . فإن الثورة الفرنسية لم تكن مجرد دعوة للحرية والإخاء ، لقد كانت دعوة من عامة الناس : كل إلى الآخر لإنقاذ أنفسهم من تزايد الجوع . لقد أرادوا الخبز غير أنهم طلبوه فى ظروف من عدالة ، وفى حدود من الحرية والمساواة والإخاء .

ويخلق كل شكل متميز لتنظيم اقتصادى ، فترة اجتماعية متميزة . وتوجد مشاهد لتقدم إنسانى ممكن ، وهذه المظاهر تنعكس فى الحياة الذهنية والأخلاقية كمشروعات للخير البشرى وكآمال ومطامح وقيم .

وهكذا ؛ فإن الأوضاع المترابطة من تقدم علمى وتطور صناعى ، وأوضاع اقتصادية جديدة وتغيرات اجتماعية تضع أسساً لم تكن موجودة لفلسفة إنسان ليس هو الإنسان القديم . . بل هو الإنسان الذى يعى دوره فى المجتمع ، ويحاول أن يطرق السبل التى تحقق آماله . . ولذلك فإن الدعوة التى تقول إن الفشل لا مفر منه ، فإنها دعوة تقف ضد محاولة تحقيق الإنسان لآماله ومثله العليا . . وهذا التحليل لأسس هذه الفلسفة بعيد كل البعد عن الفلسفة النائية ، فإننا لا نقرأ رغباتنا الخاصة فى التاريخ ، لكننا نحاول رؤية الدور الذى يمكن أن تلعبه الرغبات الإنسانية فى إيجاد التاريخ الذى يصنعه البشر .

وأخيراً ما هى الحقيقة ؟

إن غاية كل فلسفة هى البحث عن الحقيقة . . والآن ما هى الحقيقة فى عرف فلسفة الإنسان الحديث ؟

إننا إذا قلنا أن الحقيقة هى « الاهتمام بأحداث المستقبل » كان هذا مجرد استنتاج ؛ وإذا قلنا إنها « خبرة أحداث الماضى » كان هذا مجرد تسجيل للأحداث وصفاتها الديناميكية . . وقد كانت فى وقتها الماضى مرشداً لعمل هو أكثر من مجرد « عملية الحقيقة » . وإذا ما كانت الحقيقة « تقف خارج الزمن » فهى إذن معزولة عن العملية التاريخية ، ولن تصبح بهذا موضوعا للفحص ، وسوف لا تكون لها حدود . .

وفى النهاية إذا كان لا بد من الإجابة على هذا السؤال ، ما هى الحقيقة ؟ فإن ليفى يقول : إن الحقيقة هى تجميع خبرة الإنسان فى فترة ما ، الحقيقة هى المصباح الذى يضىء لخطواته القادمة ، والحقيقة الماضية تصبح غير كاملة ، إزاء حقيقة أكبر تحل محلها ، الحقيقة أداة لخلق وعمل الهدف الإنسانى ، تصبح أكثر حدة ، وأكثر تأثيراً إزاء الهدف ، تصبح هى ذاتها أكثر وضوحاً .



الحياة الثقافية في شهر

عبد الرحمن الكواكبي والعقاد

يقول الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد :

« إننى علمت من تجربتى فى قراءة التراجم وكتابتها أن النوابغ من أصحاب الرسالات فئتان :

فئة تظهر فى أوانها لأن أسباب نجاحها تمهدت وتم لها النجاح قبل فوات ذلك الأوان .

وفئة أخرى تظهر لأن الحاجة إليها قد بلغت غايتها ، وهى التى تظهر لتحقق تلك الحاجة التى تبحث عن صاحبها ، وله منها معين يذلل صعابها ويهدى إلى طريقها » .

ثم يقول أستاذنا الكبير وهو يمهد للدراسة القيمة التى وضعها عن الكواكبى : « والكواكبى نموذج عزيز المثال لأولئك النوابغ أصحاب الرسالات الذين اتفقت لهم أسباب زمانهم ومكانهم وأسباب نشأتهم ودعوتهم ، تكاد سيرته أن تغرى بالكتابة فيها لأنها « تطبيق » محكم لتراجم هذه الفئة من نوابغ الدعاة » .

ثم يعود ، وهو يختم الكتاب ، فيقول :

« ونتيجة الأخبار والوقائع ، وزبدة التعليقات والمعلومات ، أننا أمام حياة عظيمة مقدرة لعمل مسمى ، يوشك كل جزء من أجزائها وكل عنصر من عناصرها أن يشير إلى ذلك العمل ويترقب الوجهة التى اتجه إليها . فليس فى ترجمة الكواكبى صفحة لا تنتظم فى كتاب السيرة كما ينتظم الفصل المنتظم فى السفر المجموع .... » .

ثم يقول : « وتمت حياة الرجل ولم تتم رسالته فى خدمة قومه ، ولكنها كانت كذلك رسالة مسماة ، لو اطلع على عواقبها بعد سنوات معدودات لرضى عنها واطمأن إلى عواقبها ، وعلم أنه قد أراد ما يريده الزمن ، أو أنه قد سبق الزمن إلى ما أراد . وحسب المصلح صاحب الدعوة عرفاناً بعظمته وإنصافاً لمقصده أن يسبق الزمن وأن يحسن السبق إلى مجراه ، وأن يأتى بالغد المجهول من ظلمات الغيب فيمشى فيه على هدى قبل أن تهتدى إليه شمس النهار . . .

وهكذا نظر الكواكبى إلى الغيب فيما اختاره من وجهة العمل للغد المجهول ، كأنه اليوم المعلوم » .

بين هذا التمهيد وبين هذا الختام ، كانت حياة الكواكبى ، موضع دراسة عميقة قام بها دارس العبقريات الأستاذ العقاد ، ونشر هذه الدراسة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، فكان خير تكريم لذكرى الكواكبى ، لأن مثل هذه الدراسة أكرم من الحفلات التى تقام ليقف فيها من درس ومن لم يدرس ليتكلم ، وليرضى شهوة الكلام ، ثم تنفض الحفلات ولا تبقى لصاحب الذكرى دراسة لها قيمة تقف خالدة أمام عمله الخالد .

وهذه الدراسة الخالدة التى قدمها المجلس الأعلى فأحسن التقديم إلى روح الكواكبى من خير ما قام به المجلس ، وقد جلا فيها الأستاذ العقاد حياة الكواكبى حين درس حياة المدينة التى نشأ فيها الرجل ، ثم العصر الذى عاش فيه ، والأسرة التى نبت منها ، والنشأة التى نشأته ثم ثقافته وأسلوبه ومؤلفاته وشخصيته ؛ وذلك فى الكتاب الأول ، لينتقل فى الكتاب الثانى إلى برنامج الإصلاح الذى دعا إليه الكواكبى ، فيناقش الأستاذ العقاد المسائل التى بنى الكواكبى عليها دعوته فى الإصلاح ، وهو يرى أن دعوة هذا المصلح العامل تنتظم فى عداد الفلسفات التى اشتهر بها حكماء الإصلاح والنظر ، ويصح أن تسمى بالفلسفة الكواكبية فى سياق المذاهب والآراء التى تنسب إلى أصحابها من الحكماء . وإنما يختار لها اسم « البرنامج » لأن فيها مزية ليست فى مذاهب الفلسفة ، إذ هى فلسفة محضرة للعمل ، بليغة فى باب الأعمال ؛ لأنها توافق مقتضى الحال »

الأديب العربى نظير زيتون



نظير زيتون

تضم القاهرة الآن قلبها الخفاق على ضيف كريم من أبناء العرب الذين عاشوا يكتوون بنار الغربة فى مهاجرهم ، حاملين بين جوانحهم إباء عربياً وحفاظاً على عروبتهم ، وتفسح أندية القاهرة منابرها لهذا الأديب العربى المهجرى ، الشاعر الناثر والخطيب الثائر نظير زيتون أحد أبناء مدينة حمص فى الإقليم الشمالى ؛ فقد ولد بها فى عام ١٩٠٠ ثم رحل عنها إلى سان باولو بالبرازيل عام ١٩١٤ ليجرب حظه فى التجارة ، ولكن عرائس الشعر والنقد الأدبى أبت أن يستأثر به عالم السعر والنقد المادى ، فاجتذبنه إلى فراديسهن ، فراح يعمل فى ميدان الصحافة ، واختاره الشيخ رشيد عطية العالم اللغوى ليتولى تحرير جريدته اليومية « فتى لبنان » التى أنشأها فى سان باولو ، فظهرت مقدرته الأدبية ، ولبث يحرر هذه الجريدة خمس عشرة سنة حتى احتجبت سنة ١٩٤١ حين صدر قانون يحرم إصدار الصحف الأجنبية بغير اللغة البرتغالية .

وكان منبر النادى الحمصى فى البرازيل متجلّى موهبة نظير زيتون فى الخطابة ، فقد ظل عشرين عاماً يرفع للغة العربية الفصحى صوتها فى هذا النادى ليجتذب إليه الأبناء والحفدة من مهاجرى العرب فى تلك البلاد إلى لغة أجدادهم حتى لا ينقطع عنهم وحيها ، ولا تخفت أصداؤها ، ونجح فى خدمة العروبة .

وقد ألّف نظير زيتون وهو فى المهجر عدداً من المؤلفات العربية ، ونقل إلى لغته عن البرتغالية طائفة من الكتب .

وحين تألفت العصبة الأندلسية فى مدينة سان باولو كان نظير أحد أعمدتها القوية ، حيث تولى أمانة سرها .

وبعد قرابة أربعين عاماً عاد إلى حمص حيث استقبلت عيناه أول خيوط النور لبرى كيف ينهض العرب ، وليشهد بعد سنوات قلائل أول خيوط النور ينبعث من قلب الوطن العربى : القاهرة ، لتهلل له الأعين فى سوريا ثم القلوب ، وليشهد الوحدة بين إقليم وُلد فيه وإقليم أحبّه أهله من أجل أدبه الذى كان يتخطى ساحل البرازيل .

وفى موطنه ألّف قصته الوطنية « من وراء القبر أو انهيار إمبراطورية وولادة أمة » التى كشف فيها ، كما يقول الأستاذ چورچ صيدح ، عن قاص بارع جمع خيال الشاعر ، إلى فن المصور ، إلى حماسة المناضل ...

وينوى الأستاذ نظير زيتون بعد عودته إلى حمص أن يزور البرازيل مرة أخرى لإعداد مراجعه الأخيرة عن كتاب يعمل فى تأليفه عن أثر الملاحة العربية فى اكتشاف أمريكا . وله كتاب آخر سينتهى منه ، يبحث فيه عمن استوطنوا أمريكا بعد اكتشافها . وهو يثبت أن عرب الأندلس كانوا المستوطنين السابقين بدليل وجود ألفاظ عربية تسربت إلى لغة تلك البلاد . ويذكر أن قبيلة « الجاووش » المعروفة فى البرازيل والأرجنتين ترجع إلى أصول عربية ، وهى

مشهورة بالفروسية . ويرى أن اسمها مشتق من لفظة « الجوشن » العربية ؛ أي : الصدر .

ويعمل الأستاذ زيتون فى وضع معجم للألفاظ الإسبانية والبرتغالية المشتقة من العربية ، ويقول إنها تبلغ ستة آلاف لفظة .

كما يذكر أن التوادّ والتعاطف والتآلف الذى تم بين المهاجرين العرب ، وأهل تلك البلاد ، دليل على صلة الدم القديمة . ويقول إن ثلاثين محافظاً من محافظى ولاية سان باولو فى البرازيل الآن — وهم سبعون محافظاً — من أصل عربى .

وقد برز فى الأدب البرازيلى شعراء متحدرون من آباء عرب أصبحت لهم مكانة أدبية رفيعة أمثال : جميل المنصور حدّاد ، سليمان چورچ ، أميركو ناصر .

هزيمة لويس التاسع على ضفاف النيل

تحتفل البلاد بذكرى خالدة سجّلها التاريخ لمصر فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) هى ذكرى انتصارنا على الحملة السابعة من الحملات الصليبية التى جرّدها الفرنج بقيادة ملك فرنسا لويس التاسع حيث بعثوا بأسطول ضخم من سفنهم الحربية إلى دمياط وزحفوا للاستيلاء على مصر . وسجّل التاريخ انتصاراً رائعاً للشعب المصرى حين قاوم الجحافل الجرّارة ، وسقاها مرارة الهزيمة ، وأسر ملك فرنسا ، وأقلعت السفن الفرنسية عن دمياط بعد شهر وبضعة أيام .

فى هذه الذكرى الجليلة التى تروى انتصار المقاومة الشعبية التى نهض بها أهل دمياط وفارسكور والمنصورة والمدن والقرى المحيطة بها ، تصدر مؤسسة المطبوعات الحديثة كتاباً فى مجموعة « مع العرب » عنوانه « هزيمة لويس التاسع على ضفاف النيل » ألّفه الدكتور جوزيف نسيم يوسف ، ليكون مشاركة فى المهرجانات القومية التى ستقام بالمنصورة ودمياط احتفالاً بذكرى انتصار المصريين وهزيمة المعتدين من الفرنسيين وأحلافهم وأسر ملكهم فى دار القاضى ابن لقمان بالمنصورة التى لا تزال بقية منها ماثلة أمام العصور .

ويمتاز هذا الكتاب بكثرة المراجع العربية والأجنبية والمخطوطات التى رجع إليها المؤلف ، كما ضمّ إلى الكتاب بعض الصور التى رسمها مصورون مرافقون لتلك الحملة .

أنباء ثقافية

● يقوم الأستاذ الأمير مصطفى الشهابى رئيس المجمع العلمى العربى بدمشق بإعداد معجم للألفاظ العسكرية ، وذلك بتكليف رسمى . وقد أشرف هذا العمل العلمى على الانتهاء من جمع مفردات هذا المعجم ، وهى تزيد على ثلاثين ألف لفظة .

وهذه الناحية كانت جديرة بأن يوضع فيها معجم يكون مرجعاً للباحثين ، والأمير الشهابى هو الجدير بأن يوكل إليه مثل هذا العمل فقد سدّ بمعجمه الزراعى نقصاً كانت تشعر به المكتبة العربية .

● « شكرى القوّتلى — تاريخ أمة فى حياة رجل » . كتاب جديد نشرته « دار المعارف » بالقاهرة ، من تأليف نائب اللاذقية الأسبق الأستاذ عبد اللطيف اليونس ؛ ترجم فيه لحياة المواطن العربى الأول .

وهذا الكتاب حين يؤرخ لهذا الرجل الزعيم ، إنما يؤرخ لسوريا وما مرّ بها من أحداث كان للقوّتلى فيها مشاركة وزعامة وقيادة فى مقاومة الأتراك ومحاربة الفرنسيين ومعارضة الأحلاف ، إلى جانب الأسرار والأخبار التى تذاع لأول مرة .

● صدر أخيراً عن « دار العلم للملايين » فى بيروت كتاب عن العلاّمة الدكتور يعقوب صرُّوف العالم الإنسانى الذى أنشأ مجلة « المقتطف » .

وهذا الكتاب من تأليف ابن أخيه الدكتور فؤاد صرُّوف الذى تولى رياسة تحرير المقتطف بعد وفاة عمه سنوات طويلة ، فأثبت جدارة علمية وأدبية استرعت إليه الأنظار . ثم تولى رياسة تحرير مجلة « المختار » سنوات عدة كذلك .

وفى أواخر العام الماضى أسندت إليه رياسة تحرير مجلة « الأبحاث » التى تصدر فى لبنان .

● نشرت « دار صادر وبيروت » كتاباً عنوانه « سبعون : حكاية عُمْر » ، وهو ترجمةٌ ذاتية للأستاذ ميخائيل نعيمه بقلمه ، وهو فى ثلاثة أجزاء كبار ، يمثل كل جزء منها مرحلة من مراحل حياة أديبنا المفكر . وهو يتحدث فى المرحلة الأولى عن حياته من يوم مولده سنة ١٨٨٩ إلى سنة ١٩١١ ثم يتناول فى المرحلة الثانية حياته من سنة ١٩١١ إلى سنة ١٩٣٢ . أما المرحلة الثالثة فتبدأ من سنة ١٩٣٢ أى من تاريخ عودته من أمريكا إلى اليوم .

والكتاب يعطى صورة واضحة دقيقة المعالم لحياة نعيمه ونفسيته ورسالته فى الحياة وما تعاور عليه من شدة ورخاء ، وإن كان يتواضع ، فيقول : والقارئ

« لن يطالع من السجل الذى هو عمرى أكثر من مقاطع قد لا تكون الأهم فيه ، ولكنها تصلح للدلالة على محتواه ، كما تصلح الخريطة للدلالة على ارتفاع هذا الجبل وامتداده ، وطول ذلك النهر واتجاهه ، لكنها لا تدلك على ما فى الجبل من أخاديد ومنحدرات ، ومن تراب وصخر ومعدن ونبات وحيوان ، ولا على عدد القطرات فى النهر وما فى مقره من حشائش وأوحال وأسماك ، وما على جانبيه من رمال وأدغال ، وما فوقه من فضاء وسماء » .

ومما يذكر أن ميخائيل نعيمه عاد من أمريكا إلى وطنه لبنان سنة ١٩٣٢ ، وليس فى جيبه من غنى أمريكا الفاحش إلا خمسمائة دولار ، وهو يقول فى ذلك :

« وما اللوم فى ذلك على أمريكا بل على ... فالدولار لايغدق نفسه إلا على الذين يتعبدون له » .

والذين أعجبوا بالنهج الذى اتّبعه الأستاذ نعيمه فى ترجمته لحياة جبران خليل جبران فى الآداب الذى وضعه عنه ، سيجدون فى كتاب نعيمه نفسه عن حياته هو ، المتعة التى وجدوها فى كتابه عن جبران وفى كتبه الأخرى جميعها .

● صدر فى بيروت ديوان ضخم للأستاذ جورج صيدح عنوانه : « حكاية مغترب » .

وقد ضم هذا الديوان كل شعره الذى قاله خلال إقامته فى المهجر . ونشرته دار مجلة « شعر » التى تصدر فى بيروت لخدمة الشعر العربى .

وقد زار الأستاذ صيدح القاهرة منذ سنوات كان خلالها موضع تكريم وتقدير . وألقى محاضرات عن أدب المهجر وأدبائه فى معهد الدراسات العليا التابع لجامعة الدول العربية ، طبعت بين منشورات هذا المعهد . ثم أعاد المؤلف طبعها فى بيروت بتوسع وإضافات شاملة بحيث أصبحت مرجعاً هاماً للباحثين .

● « نحن والتاريخ » كتاب . قيم ألّفه الدكتور قسطنطين زريق ونشرته « دار العلم للملايين » فى بيروت . وقد بيّن فيه الدكتور زريق طريقة كتابة التاريخ ، ومنهج المؤرخ ، والعناصر التى يتكون منها التاريخ ، وطريقة الحكم على الأحداث التاريخية من واقع الوثائق .

● يُعِدُّ الأستاذ يوسف أسعد داغر الجزءين : الثالث والرابع من بحثه الضخم « مصادر الدراسة الأدبية ، » ويسجل فيهما سيَر الأدباء المعاصرين والمراجع التى يسترشد بها فى الكتابة عنهم .

وقد نشرنا عند صدور الجزء الثانى من هذا الكتاب عرضاً ونقداً بقلم الأستاذ محمد عبد الغنى حسن وذلك فى الجزء الثانى من « المجلة » الذى صدر فى شهر فبراير سنة ١٩٥٧ .

● « الزبّاء بنت عمرو » . هذا هو الكتاب الثالث فى مجموعة « نساء شهيرات » التى تصدرها مؤسسة المطبوعات الحديثة ، وقد وضعه الأستاذان محمد عبد الغنى حسن وعبد السلام العشرى لبرويا فيه قصة هذه المرأة العربية التى كانت بعيدة الآمال ، مديرة للسلاح ، محسنة للكرّ والفرّ ، حصيفة الرأى ، والتى لم يمنعها هذا من أن تلقى حتفها فى مأزق دبّره لها خصومها ؛ فاضطرت أن تقتل نفسها بيدها . وقالت قولتها التى ذهبت مثلا : « بيدى لا بيد عمرو » .

وقد أشرنا فى عدد مارس من هذه المجلة إلى الكتابين الأولين اللذين ظهرا فى هذه المجموعة عن السيدتين العظيمتين : آمنة بنت وهب وخديجة بنت خويلد .

● « تحت المجهر » . عنوان لكتاب جديد فى النقد الأدبى المعاصر صدر فى « منشورات عويدات » فى لبنان للأديب اللبنانى الأستاذ إبراهيم عبده الخورى . وقد تناول فيه بالعرض والنقد مؤلفات الأساتذة الدكتور طه حسين وميخائيل نعيمه والدكتور فؤاد صرّوف والدكتور قسطنطين زريق وألبير أديب ومنير البعلبكى ومارون عبّود وغيرهم من أدباء البلاد العربية .

● صدرت فى بيروت طبعات جديدة أنيقة لدواوين الشاعر إيليا أبى ماضى ، وهى : « الجداول » و « الخمائل » و « تبر وتراب » .

وهذا الديوان الأخير يضم الكثير مما لم يسبق نشره من شعر أبى ماضى .

● أقيم أخيراً فى بيروت المعرض الخامس للكتاب العربى . وقد افتتحه فى إحدى قاعات الجامعة الأمريكية الأستاذ فؤاد بطرس وزير التربية الوطنية والفنون الجميلة.

واشتركت فى هذا المعرض معظم دور النشر اللبنانية ، وذلك بإقامة أجنحة خاصة لكلٍّ منها تضم معروضاتها من أحدث الكتب المطبوعة فى بيروت .

● صدر فى حلب كتاب للأستاذ سامى الكيّالى عنوانه : « صراع القومية العربية » . وقد كتب مقدمته الأديب العربى المهجرى الأستاذ نظير زيتون .

● عُرف المرحوم الشيخ عبد العزيز جاويش فوق جهوده الوطنية الرائعة ، بجهوده فى سبيل العلم ، وتحرير الفكر الإسلامى ، وهو من هذه الناحية رائد من رواد الإصلاح الذين أنجبهم مطلع القرن العشرين .

وقد ظهر له أخيراً عن دار الهلال كتاب « الإسلام دين الفطرة والحرية » وهو من كتب التجديد فى الإسلام التى لا يجوز إغفالها حين التأريخ لحركات التجديد .

وفى هذا الكتاب آراء متّزنة منصفة، وأخرى صريحة جريئة ، كرأيه فى قتل المرتدّ عن الإسلام ، ورأيه فى دعاء نصف شعبان والتحذير من قراءته لأنه يخالف أصول الإسلام المستمدّة من القرآن والسُّنّة الصحيحة .

● نشرت دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابى الحلبى) كتاب « لطائف المعارف » لأبى منصور الثعالبى الذى قام بتحقيقه الأستاذان إبراهيم الأبيارى وحسن كامل الصيرفى .

وفى هذا الكتاب من المعارف العامة فى التواريخ والسير والآداب وخصائص البلدان وذكر محاسنها ومساويها طائفة من اللطائف والنوادر والطرائف وغرائب الاتفاقات مما تفرّق فى شتى الكتب ، ومما انفرد هو بذكر الكثير منها ، جمعها المؤلف فى عشرة أبواب .

وهذا الكتاب إلى جانب قيمته الأدبية ، كأحد مؤلفات الثعالبى الكاتب العالم المؤرخ الشاعر — قوة أسلوب وجمال إنشاء وسعة أفق — يعتبر دائرة معارف مبسّطة .

وقد قام المحققان بتحقيق النص ، ومقابلته بما ورد فى المراجع والمظان التى روت هذه الأخبار والنوادر ، وشرحا مافيه من ألفاظ ومصطلحات ، وترجما لما ورد فيه من أعلام ، وحققا نسبة الأشعار لأصحابها ، وردا كل خبر إلى أصله ، وأشارا إلى من اشترك مع المؤلف فى روايته ، وزوداه بالفهارس الفنية المتنوعة التى تكشف عما فيه فى كل باب وفن .

● اقترح الأستاذ عثمان نويه على الأستاذ حسن جلال العروسى المستشار العام لمؤسسة فرانكلين ، ترجمة سلسلة من الكتب وضعت على الطريقة الجدلية التى امتازت بها محاورات أفلاطون ، وهى تعتمد على مواجهة الأفكار بأفكار أخرى معارضة لها حتى يؤدى عرض حجج الجانبين إلى معرفة الرأى الصحيح .

والسلسلة التى اقترح ترجمتها هى مجموعة محاورات اشترك فيها أعلام الفكر والأدب فى العالم ، ونوقشت فيها أمهات الكتب العالمية التى ظهرت منذ فجر الحضارة حتى الآن .

ولهذه الطريقة — إلى جانب ما لها من مران على النقاش فى بلاغة وقوة بيان — فضل فى اجتذاب القارئ المنصرف عن الثقافة إلى ملء فراغه حيث تزوده بمعلومات هامة مصبوبة فى قالب حوار .

وسيشرف على إصدار هذه السلسلة الأستاذ عباس محمود العقاد ، وشكلت لجنة لهذا الغرض برياسته ، ويشترك فيها الأساتذة حسن محمود وعثمان نويه وثروت أباظه . وروى ألا تقتصر مهمة اللجنة على ترجمة المحاولات التى اشتملت عليها سلسلة (حول مائدة المعرفة) فى أصلها الإنجليزى ، بل رأت أن تضيف إليها محاورات حول أمهات الكتب العربية ، على أن تنشر تلك المحاورات فى أعداد مستقلة ، وسيصدر من هذه السلسلة عدد كل شهرين .

● أدى المجمع العلمى العربى بدمشق واجبه نحو رئيسه الراحل المرحوم خليل مردم بك حين أصدر أخيراً ديوانه الذى أشرف على طبعه وعلق عليه ولده الأستاذ عدنان مردم بك . وقدم له الدكتور جميل صليباً عضو المجمع ، كما كتب الدكتور سامى الدهان فصلا عن حياة الشاعر .

وقد أحسن المجمع بهذا العمل إلى روح الشاعر الفقيد حين أخرج هذا الديوان بعد وفاته بأشهر قليلة . وهذا أجمل آيات التكريم .

● فى كتاب « دعوة إلى الحياة » الذى أصدرته مؤسسة المطبوعات الحديثة فى مجموعة (مع الحياة) يضع مؤلفه الأستاذ عبد المنعم حسن دستوراً عملياً موفقاً فى الدعوة إلى إطالة الحياة وتجديد الشباب وتقوية القلب والأعصاب ، لا عن طريق الأدوية والصيدليات ، ولكن عن طريق العلاج الطبيعى بالأغذية الصحية وضبط النفس وتهدئة الأعصاب والمرح بالحياة ومحاربة الهم والعقد النفسية التى تجعل الحياة هماً ثقيلا .

● « مكتبة الفنون الدرامية » . جهد ثقافى يستحق التقدير ، ينهض به الأستاذ عبد الحليم البشلاوى ، وتصدره مكتبة مصر بالفجالة ، وهو يستهدف ترجمة المسرحيات العالمية وكل ما يتصل بالفنون الدرامية من تمثيل وكتابة وإخراج .

وقد بدأها الأستاذ البشلاوى بترجمة مسرحية (الأحرار) لسدنى كتجزلى و (الرجل العجوز) لجوركى .

وآخر ما صدر منها مسرحية (الشائعة) لتشارلز مونرو ، وقد ترجمها الأستاذ أنور المشرى .

● « المسبحة الوردية » . مسرحية لأندريه بيسون ، ترجمها الدكتور محمد غلاب ، وهى أول كتاب يصدر عن مؤسسة (بنك الأدباء) التى تم إنشاؤها أخيراً لتيسير نشر الكتاب العربى .

• صدر فى مجموعة الدراسات التربوية والنفسية التى تصدر عن مؤسسة المطبوعات الحديثة كتاب « المكتبة ودورها فى التربية » للدكتور رالف، وترجمة الأستاذ مصطفى الجوينى .

وهذا الكتاب هو أول محاولة علمية منهجية لجعل المكتبة المدرسية وسيلة تربوية تعين على إخراج نشء أصحاء أسوياء متكاملى الشخصية ، متوثبين للمعرفة ، ويكشف لنا عن حال بعض الدول الأوروبية قبل أن ينشر فيها الوعى المكتبى ، وحالها اليوم مما جعل لها شخصية سوية فى عالم القراءة والمعرفة .

• مثل الجمهورية العربية المتحدة فى المؤتمر الدولى الرابع للفن الإيرانى الدكتور محمد مصطفى مدير متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

وقد عقد هذا المؤتمر فى الفترة الواقعة بين اليوم والرابع العشرين من شهر أبريل الماضى واليوم الثالث من شهر مايو الحالى فى نيويورك وفيلادلفيا وبلتيمور وواشنطن على التوالى .

ويهدف ذلك إلى إتاحة الفرصة لأعضائه لزيارة معارض الفن الإيرانى التى ستقام خصيصاً بهذه المناسبة فى متاحف تلك البلاد .

ثم يشترك الأعضاء فيما يثار من مناقشات فى موضوع الفنون والآثار الإيرانية الإسلامية .

ومما يذكر أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ويضم إلى مقتنياته مجموعة كبيرة من التحف الإيرانية السجاد ، تعتبر من أهم مجموعات هذا الفن فى العالم .

وقد عقد أول اجتماع لهذا المؤتمر فى متحف فيلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٢٦ ولم تشترك فيه مصر .

ثم عقد للمرة الثانية عام ١٩٣١ فى لندن تحت رعاية شاه إيران الذى حضر الاجتماع ، كما حضره ملك بريطانيا .

وعقد للمرة الثالثة فى لينجراد عام ١٩٣٥ .

وفى المرتين الأخيرتين مثل متحف الفن الإسلامى الأستاذ ڤييت المدير السابق لهذا المتحف .

• « الديك الأحمر » . مجموعة من القصص بلغت ست عشرة قصة كتبها الأستاذ فاروق منيب ؛ صور فيها ألواناً من الحياة التى كان يحياها السواد من شعبنا فى عهد الملكية الظالمة ، وفى ظل النظام الإقطاعى الجائر الذى قاسى فيه الفلاحون أشد أنواع القسوة .

وتمتاز قصص فاروق منيب بالصدق فى التعبير ، والدقة فى التصوير ، والبراعة فى التحليل .

• « بنت العم » . مجموعة مسرحيات اجتماعية قصيرة كتبها الأستاذ فوزى عبد القادر الميلادى النائب بمجلس الدولة ، وأذيعت من مختلف الإذاعات العربية فلقيت نجاحاً ، وقد أعاد كتابتها بلغة عربية مبسطة ليسهل على أبناء البلاد العربية كافة تذوقها . وتضم هذه المجموعة خمس مسرحيات .

• نشرت مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين أخيراً كتاب « رواد الصواريخ فى طريقها إلى الفضاء » تأليف بريل وليامز وصموئيل إبشتين ، وهما زوجان تجاوزت مؤلفاتهما الخمسين كتاباً فى ميادين العلم والتراجم والسير .

وقد ترجم هذا الكتاب الدكتور محمد جمال الدين الفندى أستاذ الطبيعة الجوية بجامعة القاهرة الذى يطالع له قراء هذا العدد « من المجلة » مقالاً نفيساً عن الفضاء الكونى وأسفاره ويلمسون منه قوة أسلوبه وسعة أفقه .

معارض الفن

بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

أقيمت تباعاً ثلاثة معارض ، لثلاثة مصورين فى جمعية أتيلييه القاهرة .

● الأول استمر من ٢٣ إلى ٢٩ من مارس للفنان ، حسن سليمان ، وعرض فيه إنتاجاً متنوع الأساليب والمواضيع ، اختلطت فيها الاتجاهات الفنية الحديثة اختلاطاً يكاد يفقدها معالمها وصفاتها الأصلية ليخرجها فى ثوب جديد ، فنجده يذهب فى الواقعية الأكاديمية إلى أقصى ما يبلغه من مهارة التعبير فى الصور الشخصية Portrait ، ثم لا يلبث حتى يتحول إلى التأثرية ، ويمضى فيها بحذر — على غير إرادة منه — إلى نوع من التعبير الذى يعتمد على انسجام بقع الألوان بطريقة « المكيا يولزم » Macchiaiuolismo (وهى حركة مشتقة من التأثرية الفرنسية، ابتدعها المصورون الإيطاليون فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر) فى تصوير الحياة فى الأحياء الشعبية . أما تكوينات الطبيعة الصامتة Nature morte التى تتألف من الأوانى والأطباق والزهور والفواكه وقطع القماش وما شابه ذلك ، فنراه يعالجها بأسلوبين ، أحدهما : تأثرى ، والآخر تعبيرى . والتعبيرية من المذاهب الفنية التى يعدها البعض هروباً من الواقع ، وانكماشاً للشعور بالتناسق مع الطبيعة ، وأراها على كثير من لوحات حسن سليمان على العكس ، اندماجاً مع الطبيعة عن طريق الجمع بين مغناطيسية البدائية — أو كما تسمى فنون الطفولة البريئة — وبين تهاويل « الباروك » فى التركيب ، وتجميع الأجزاء ، وخلط الألوان ، والأبعاد ، والخطوط ، والحركة ، والإرادة المشكلة Formative will والحالة العقلية State of mind التى تخضع لوجدان معبأ بشحنة الانفعالات المكبوتة .

والإرادة المشكّلة عند حسن سليمان ، يغلب عليها الاهتمام بملمس سطح اللوحة Texture للحصول على تأثيرات لونية مميزة ، وإيجاد أنساق متنوعة ، أدّى إليها التأمل ، والبحث فى الأساليب الفنية المعاصرة ، والتعلق بالقيم الفنية العالية فى تراثنا الفنى القديم .

ومن بين المعروضات — التى يبلغ عددها ٣٨ لوحة زيتية وعشرات من الرسوم السريعة — مواضيع خيالية ، بعضها تجسيد للرؤى والأحلام ، وبعضها ينم عن النزوات والأهواء ، وفيها تلعب الرموز التشكيلية دورها لتخرجه من المأزق الضيق للتعاليم الفنية المكتسبة إلى ميادين أخرى أكثر اتساعاً . وفى البعض الآخر استطاع أن يعبر — بحرية تشهد على مهارته — عن انطباعاته وانفعالاته وخيالاته دون تعقيد فى الخطوط أو الألوان .

ومثل هذه الشطحات التى ينزع إليها الرسام — فى معرضه السابع — تدل على تعلقه بالمغامرة ، وحبه للتجربة والاستكشاف . وفى حقل الفن يتسع مجال البحث فى سبيل الوصول إلى أبعاد نائية، ومجاهل ليس من السهل الكشف عنها بغير مشاركة عقلية ووجدانية .

ولحسن سليمان ، محاولات فردية فى هندسة الفن التكعيبى على هيئة مسطحات كبيرة ، تملأها الألوان المتباينة فى تناقضها لتحمل إلينا المعانى الموضوعية فى القصة أو الدراما .

وأرى أنه لا بأس ؛ أن تتنازع الفنان حسن سليمان كل هذه الاتجاهات والأساليب والمذاهب الفنية ، لكى يهتدى آخر الأمر إلى شىء جديد ينبع من ذات نفسه ، لكن الذى يدهشنى ، ويثير قلقى عليه ، أن يعرض نفسه لهذه الاضطرابات فى إنتاج سنة واحدة ، مما يدفعه حتماً إلى العجلة وسرعة التأمل .

وفنان مثل حسن سليمان ، فى سنه ومواهبه ، لخليق بحماية الدولة ورعايتها .

● والمعرض الثانى قدمه الفنان رشدى اسكندر لذكريات السنين الطويلة التى قضاها بين «كواليس» مسرح الأوپرا . واستمر المعرض من ٣٠ مارس إلى ٥ من أبريل بجمعية الأتيلييه .

وأشعر ، لأول مرة أكتب فيها عن فن الزميل رشدى اسكندر — الذى تولى تقديم فنون زملائه كناقد فى المجلات الأسبوعية والصحف اليومية لسنوات طويلة — أنى مطالب بينى وبينه بالإقلال من الكلام باعتبار أنه قادر على فهم مضمون التعبير فى لغة النقد ، وفى الوقت نفسه أجدنى أمام جمهور يأبى إلا الصراحة حتى يطمئن إلى المعرفة الصحيحة للقيم الفنية فيما يعرض أمامه من إنتاج فنى .

ومعروضات الزميل رشدى يبلغ عددها ٨١



صورة شخصية للفنان حسن سليمان

بحيرة البجع (باليه) للفنان رشدى اسكندر

لوحة ، بعضها من مشاهد الباليه ، التى قدمتها الفرق العالمية على مسرح الأوپرا ، والبعض الآخر يمثل نوعاً من الرقص الشعبى فى مقاهى الأحياء الوطنية والحى الحسينى على وجه التخصيص ، وجميعها محاولات سريعة (اسكتشات) بالألوان الزيتية ، فنراه يستمر فى الرسم والتلوين بأبسط الخطوط والألوان المتباينة : كالحمراء والخضراء والبيضاء على رقعة من الورق الأسود . وهو يتمسك بتلابيب الحركة ، ويستوقفها فى الوضع الذى يريد به أن يفسر قصة الرقصة ، سواء كانت حركة انسيابية ذات إيقاع أو التواء فى الرقص المنفرد ، أو خطوات وتكوينات هندسية متكرِّرة أو متشابكة فى الرقص الجماعى . أما القفزات التى تشبه وميض الأضواء الحالمة أو الخاطفة التى تذوب وتمضى مسرعة تاركة فى أذهاننا ، صورة مليئة بالرشاقة والنغم ، فهى ما نأمل أن نراها فى معرضه القادم .

وعند ما تأملت المعروضات ، لم أعثر على أضواء المسرح .. تلك الأضواء الملونة المصاحبة لحركات الراقصين والراقصات حتى لا تكاد تفارقهم ظلالهم من ورائهم أو من تحتهم ، وهى تمتد وتقصر وتتمايل مع الموسيقى ، لتضاعف النشوة برشاقة الحركة الحالمة أو السريعة الثائرة .

ولعل رشدى قد أراد أن يغفل عنصر الضوء المتسلِّط المتابع للحركات ، ليحرص على إظهار



إلى السوق للفنان راغب عياد

الراقصات وهنّ يشع الضوء من أجسامهن كحباب اللؤلؤ، أو قطع الماس البرّاق، بدلاً من الضوء المتساقط عليهن! ولكن الإفراط فى مثل هذه النظرة الشاعرية، يؤدى عادة إلى ضياع قيم تصويرية Picturesque يزخر بها «الديكور» الذى يعد بهجة المسرح، والإطار الذى يحدد سعة الجو والأبعاد، ونوع حوادث قصة الرقصة فى الباليه.

● ومعرض الفنان راغب عياد الذى استمر بجمعية أتيليه القاهرة من ٦ إلى ١٧ من أبريل هو المعرض الحادى والثلاثين. وهو رقم قياسى قلما يبلغه فنان شغلته مثله، وظائف التدريس بكليات الفنون وإدارة المتاحف إلى أن بلغ سن الإحالة إلى المعاش فى سنة ١٩٥٤.

وراغب عياد فى نهاية الحلقة السادسة من العمر، وهو زميل المرحوم المثال: محمود مختار، ومحمد حسن (مدير عام الفنون الجميلة حتى سنة ١٩٥٣ ومدير متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية الآن) ويوسف كامل (عميد كلية الفنون الجميلة حتى سنة ١٩٥١ ومقرر لجنة الفنون التشكيلية فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية) ويعتبرون أول رباعى تخرّج فى مدرسة الفنون الجميلة المصرية فى سنة ١٩١٠.

ورسوم الفنان الكبير عياد، تميل إلى التعبيرية الساخرة بأسلوب يتبع الرسوم الفرعونية على جدران مصاطب سقارة، وأعماله الأخيرة تؤكد أن ثمار الأشجار الكبيرة أكثر نضجاً وأشهى طعماً.

وبعض المعروضات رسوم بالقلم الرصاص أو الحبر، والبعض الآخر منفذ بالألوان الزيتية أو ألوان الجواش Guache أو ألوان الشمع، ويبلغ عددها ٦٦ لوحة عالج بها مواضيع شعبية، كعازف الرباب والزار والموالد والتحطيب ورقص الخيل والحياة فى الريف، ومواضيع أخرى لحياة الرهبان فى الأديرة والطقوس الدينية فى الكنائس، علاوة على ست لوحات رسمها فى إيطاليا فى أثناء دراسته فى سنة ١٩٢٤، وفيها يبدو الأسلوب الأكاديمى الذى يدل على قدرته على التصوير المباشر، والنقل عن الطبيعة وفق التعاليم والمبادئ التى كانت تسير عليها الدراسة الفنية فى إيطاليا فى ذلك الوقت.

أما لوحاته فى الثلاثين سنة الأخيرة، فتمثل أصالة فن عياد العريق. فقد عالج فناننا الكبير ملامح وجوه الرجال والنسوة والصبية فى أوضاعها الجانبية Profile بأبسط الخطوط، وأبلغها تعبيراً عن الطابع المصرى الصميم.

وأحب أنواع الحيوان إلى نفسه: الجواميس والثيران والجمال، ومن خلال رسوم استعمل فيها لون واحد، مثل: الأسود أو الأزرق أو الأحمر، نستطيع أن نستشعر ما تبذله هذه الدواب من جهد وكد تتصبب عرقاً جنباً إلى جنب مع الريفيين العاملين فى قيظ الصيف فى ريفنا المصرى الكادح طوال أيام السنة.

ويقابل هذا التعبير «الكاريكاتورى» المرح فى بلاغته ورصانته، تعبير آخر من النوع الحوشى Fauvisme على لوحات الرهبان والمواضيع الدينية بطريقة تختلف فيها عن فن «ماتيس» Mattisse الفرنسى. وأسلوب عيّاد فى هذه اللوحات مستمد من الفن القبطى فى مراحله الأولى التى كان يتبع فيها الفن البيزنطى من حيث الطريقة الصناعية فى الرسم والتلوين

فقط ، أما الجانب الفنى فكان ينزع إلى الجانب التصوفى فى تقدير الجمال على قدر ما يظهره الفنان القبطى القديم من معالم الزهد والقناعة والترفع عن مباهج الحياة فى صور العابدين من القديسين والرهبان .

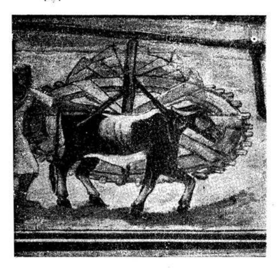
وهكذا نجد فن الرسام راغب عياد ، ينبع من إصالة الفن الفرعونى ، وروحانية الفن القبطى ليعزز مكانة الفن فى الإقليم المصرى، كرائد من رواد فن التصوير المعاصر فى الميدان العالمى .

ولشيخ الفنانين أمنية ؛ هى أن تعاونه وزارة الثقافة والإرشاد القومى على تسجيل الحياة الشعبية وتراثنا القومى فى إخميم وجرجا لمـــدة شهر ، تليها مدد أخرى فى أماكن أخرى .

● وفى الجمعية الأهلية للفنون الجميلة يعرض ١٧ طبيباً ، من بينهم تسع إناث ، مجموعة من اللوحات والتماثيل تبلغ ٧٧ صورة و ١٠ تماثيل تبدو فيها محاولات مختلفة الأساليب الفنية ، وقد استمر المعرض من ٨ إلى ١٨ من أبريل .

وهواية الفن بين الأطباء يرجع عهدها إلى سنين طويلة مضت ، ويعود الفضل فى انتشارها بين طلاب كلية طب القصر العينى إلى الدكتور سامى فرج أستاذ التشريح بكلية الطب ، وكلية الفنون الجميلة ، فنراه ممثلا فى المعرض بثلاث قطع من بينها ، تمثال نصفى يمثل « العرضحالجى » . وتبدو فيه من مهارة التنفيذ والتعبير ما يشهد بصدق الهواية والدراية بأسلوب واقعى راسخ البنيان . ولا غرابة ؛ فإن الدكتور سامى عالم فى التشريح .

واشتغال الأطباء بالفن ، لا يتعدى الهواية بما يخفف عنهم متاعب المهنة ، وهم بالتالى مدفوعون فى عملهم بدوافع الحب ، والرغبة فى الترفيه عن أنفسهم . ومن غير اللائق أن نضعهم فى الميزان ، بقدر ما هم فى حاجة إلى التوجيه والتشجيع كغيرهم من هواة الفن فى باقى كليات الجامعات .



الساقية — للفنان راغب عياد

وأول ما يستوقفك بالباب ، لوحة تمثل « ضحايا العدوان » للدكتور سمير فائق رسمها بالألوان المائية ، وبأسلوب واقعى ، وإلى جوارها لوحة أخرى موضوعها « نهاية » وقد اتبع فيها الأسلوب السيريالى ، وكذلك فعل زميله الدكتور رمسيس حسيب فى مناظر بالعجوزة و « حلم دكتورة » ، وسلك فيها أسلوب أساتذة الفن بجدارة .

وقد حاول مجدى رفعت أن يتبع أسلوب التأثريين بمهارة فى صورة « انتظار » .

أما الآنسة شفيقة صالح ؛ فلها محاولات شاعرية الحس فى الرسم المنمنم الدقيق ، استعملت فيه الحبر الأسود والألوان المائية بطريقة تصلح لطباعة الكتب ، وليتها تهتم بتخفيف حدة الخطوط السوداء التى تحدد مساحات الألوان فى الأبعاد الخلفية ، فكلما زادت عنايتها بالأبعاد الهوائية علا السلم الموسيقى للألوان .

وللآنسة مشيرة الصيفى صورة لسيدة عارية ، غالب ظنى أنها منقولة عن صورة مطبوعة ، استعملت

فيها لوناً وردياً من درجة واحدة لا يكاد يمت إلى لون البشرة المصرية بصلة ، وأكاد لا أرى فيها غاية فنية أو دراسية .

وفى رسوم أخرى عارية للآنسة صفية أبو المكارم ، تطبيق سيئ لعلم التشريح ، وهى تحتاج إلى المزيد من العناية بالرسم .

ومن بين اللوحات التى تمثل مناظر بلادنا الطبيعية ، ما يشبه رسوم « الكارت بوستال » الرديئة الطباعة .

أما الدكتور نظمى ناثان ؛ فقد برع فى محاولاته فى الموزايكو ، وأجملها لوحة « بائع الفاكهة » وهى منفذة بقطع من الطمى المحروق على أرضية من الجبس ، ولا ضير عليه أن يتأثر بفن المصور الإسبانى « سلفادور صوفيا » الذى شاهدنا أعماله فى معرض بينالى الإسكندرية الأخير . فطريق الفن أمام الهواة غير مغلق ، ويحتاج إلى المثابرة والمران .

وأرجو ألا أكون قد أغضبت أحداً بهذ الحديث ، ما دام قصدى تعريفهم معالم الطريق .



« العرضحالجى » للفنان الدكتور سامى فرج



بائع الفاكهة للفنان الدكتور نظمى ناثان

● واللوحات الملوّنة المستنسخة من فن التصوير المنمنم الفارسى Miniature فى المعرض الذى أقيم بمتحف الفن الحديث فى الشهر الماضى ، تبلغ حوالى المائة لوحة .

ولقد أعدّتها منظمة اليونسكو بالاشتراك مع وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

ومدرسة إيران ، هى أولى المدارس الإسلامية التى اهتمت بتصوير الشخصيات فى كتب السيرة ، وأبطال التاريخ والحكام فى مشاهد تظهر تقاليدهم وعاداتهم .

والمدرسة المغولية كانت أشهر مدارس التصوير فى القرن الثالث عشر ، وأهم مراكزها تبريز وسلطانية